SAN FRANCISCO PUBLIC LIBRARY
3 1223 01700 3303

NOTE: Some pictures damaged by ball pt. pen — 2/9/97

Book No. 735 R76s

Accession 443756

SAN FRANCISCO PUBLIC LIBRARY

VITA SINE LITERIS MORS EST

Form 3431 30M 4-37

SAN FRANCISCO PUBLIC LIBRARY
3 1223 01700 3303

DATE DUE

HIGH SMITH REORDER #45-230

LA SCULPTURE
AUX XVII^{e} ET XVIII^{e} SIÈCLES

Fig. 1. — Maison des Tanneurs, à Anvers.

(voir page 10)

LA SCULPTURE AUX XVII^E ET XVIII^E SIÈCLES

PAR

HENRY ROUSSEAU

CONSERVATEUR ADJOINT DES MUSÉES ROYAUX
DES ARTS DÉCORATIFS ET INDUSTRIELS A BRUXELLES

COLLECTION DES
GRANDS ARTISTES
DES PAYS-BAS

LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE
G. VAN OEST & C^ie, ÉDITEURS
16, Place du Musée — BRUXELLES
5, rue Dante — PARIS

1911

IMPRIMERIE
J.-E. BUSCHMANN
ANVERS

735
R76s

443756

3 1223 01700 3303

DU MÊME AUTEUR :

Notes pour servir a l'histoire de la Sculpture en Belgique :

Les Retables. (Bruxelles, Baertsoen, 1896.)

Les Fonts Baptismaux de Saint-Séverin en Condroz.

QUESTIONS D'ART :

A propos des Concours de Rome. — L'Art public au point de vue social. — Conservation des legs du passé. — Le Pourquoi de l'Art pour tous. — Un soir au Musée des Plâtres. — La Figure hybride dans l'art décoratif. — Les Fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liége.

NOTES BIOGRAPHIQUES :

Jean Rousseau. — Eugène Carpentier. — Alphonse Balat. — Charles Licot. — Gédéon Bordiau.

DIVERS :

Notice historique sur l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles. (Bruxelles, Havermans, 1900.)

La Ruthwell Cross. (Bruxelles, Vromant, 1902.)

Comment apprendre l'histoire de l'art et développer le sentiment du Beau ? (*Mémoire couronné par l'Académie de Belgique*. Bruxelles, Hayez, 1905.)

ESQUISSES D'ART MONUMENTAL :

I. L'Antiquité. (Court-St-Etienne, V. Chevalier, 1904.)

II. Le Moyen Age. (Court-St-Etienne, V. Chevalier, 1906.)

En préparation : III. La Renaissance.

AVANT-PROPOS.

Il va sans dire que nous ne prétendons point faire, dans ce petit volume, *l'histoire* de la sculpture aux Pays-Bas au XVII^e^ et au XVIII^e^ siècles ; nous ne pouvons avoir d'autre but que d'en tracer une esquisse sommaire, mais suffisante pour donner une idée générale du caractère des œuvres, de l'activité des hommes.

La sculpture se lie intimement à l'architecture qui l'encadre et dont elle est l'indispensable complément ; nous commencerons donc par jeter un coup d'œil rapide sur les édifices ; nous nous occuperons ensuite des grands ensembles monumentaux comportant une décoration de figures sculptées ; nous verrons cette décoration gagner en importance et nous arriverons ainsi progressivement à la statuaire isolée.

Pour apprécier à sa juste valeur l'Art de cette époque, il faut savoir fermer les yeux sur le passé : sur l'Antiquité grecque à laquelle rien n'est comparable ; sur le Moyen Age « gothique », contre lequel l'art de la Renaissance et des Temps modernes fut une réaction énergique — et malheureuse en certains points.

Cet art n'est guère prisé des archéologues chrétiens ; en général, ils reconnaissent son élégance ; mais, pour un millier de pages que leurs traités consacrent à la description des œuvres romanes et — surtout —

ogivales, ils réservent quinze ou vingt pages à peine aux productions des artistes du XVI^e^ siècle et de leurs successeurs ; encore leurs brèves appréciations sont-elles souvent dédaigneuses ; toutefois, les critiques des auteurs chrétiens s'adressent moins à la forme des œuvres qu'à leur caractère ; en quoi ils n'ont pas tort, surtout au point de vue de l'architecture.

Les monuments de la Renaissance ne sont point des *copies* de ceux de l'époque romaine ; mais ils leur doivent leurs principaux éléments. Les architectes ont eu beau les habiller différemment, les parer d'ornements, de feuillages, d'attributs de leur cru, leurs ordres n'en sont pas moins ceux de l'empire romain, et telle colonne d'une façade, d'un jubé ou d'un autel paraît empruntée au temple d'Antonin et Faustine ou au Panthéon d'Agrippa.

L'adoption d'un tel style pour nos monuments religieux fut une faute. Passe encore en Italie, où il n'est qu'une forme de l'évolution d'un style du terroir, où la construction basée sur l'emploi des ordres — qu'ils soient dessinés par Vitruve ou par Vignole — a la force d'une tradition nationale ; mais chez nous, dans les contrées qui virent naître et se développer jusqu'à son plus haut point de perfection l'art ogival, art religieux par excellence, ce ne fut pas seulement une faute contre le goût et le bon sens, ce fut encore un véritable manque de tact que d'emprunter aux temples des divinités de l'Olympe les éléments des églises chrétiennes ; pas plus que son

culte et que son image, la maison de Dieu ne doit plagier celle de Jupiter.

Les constructeurs profanes, eux, étaient bien libres de puiser leurs inspirations où bon leur semblait, et l'on comprend que les élégances italiennes les aient tentés, alors surtout que l'art ogival paraissait avoir épuisé toutes les ressources des inventeurs.

L'hôtel de ville a beau être un symbole de franchises communales octroyées au Moyen Age, on ne blâmera pas Corneille De Vriendt d'avoir fait de celui d'Anvers un superbe palais de la Renaissance italienne — moins encore Van Ysendyck d'avoir, de nos jours, adopté la Renaissance flamande pour l'hôtel communal de Schaerbeek.

Or, qu'est-ce que le style de la Renaissance flamande à son début, sinon celui de la Renaissance italienne, enrichi de certains motifs de fantaisie, dans lesquels l'exubérance du tempérament cherchait déjà à se faire jour ?

De même que, arrivé à l'apogée de la beauté simple, le style ogival avait marqué sa décadence par l'abus des formes contournées, la multiplicité des détails, de même nous verrons la splendide pureté du style Renaissance se perdre dans les bossages, les enroulements, les ressauts et les soubressauts, les frontons amputés de leur faîte, les surcharges de torchères, de pots-à-feu, de guirlandes, les accessoires et les découpages de toute espèce... Mais cet excès encore est un signe de race — et l'exemple part de haut : Rubens, le génie créateur des compositions

mouvementées, des formes opulentes, des chairs frémissantes, des étoffes aux couleurs multiples dont aucun mot ne pourrait dire l'harmonieux éclat ; Rubens, la radieuse personnification de l'âme flamande, l'artiste qui fait rayonner sur le monde tout ce que le flegme apparent de ses compatriotes cache de vibrations enthousiastes pour les splendeurs de la Beauté humaine, Rubens, disons-nous, donne l'exemple : il se construit une demeure qui résume les caractéristiques de l'architecture de son temps ; il dessine des façades, des autels, des mausolées en ce même style qui paraît avoir pour principe l'horreur de la ligne droite et de l'impression qu'elle donne de calme, de repos, de durée ; pour but, la traduction, même dans les œuvres inertes par nature et durables par destination, d'un incessant besoin de mouvement, de variété, d'exubérance.

C'est une formidable poussée de sève, suite logique du temps d'arrêt imposé par une période révolutionnaire, improductive et néfaste pour l'art.

Et combien les circonstances se prêtent à son expansion !

Vingt années de querelles religieuses, de troubles civils, avec deux périodes aiguës de persécutions, de massacres, de rage dévastatrice avaient, aux Pays-Bas, ensanglanté le crépuscule du XVI^e^ siècle.

Non contents de briser les images saintes, les iconoclastes avaient saccagé les temples, renversant les autels, jetant les meubles au bûcher. La première insurrection vaincue, épuisée par ses propres excès, la sanglante ré-

Fig. 2. — Maisons, Quai de la Grue, à Gand.

(voir page 10)

pression des armées de Philippe II avait rallumé la guerre, provoquant la révolte des gueux ; puis les soldats, lassés d'attendre en vain leur solde, s'étaient payés de leurs mains en mettant à sac les villes qu'ils avaient mission de protéger ; les divisions d'intérêts, de croyances et de races, habilement exploitées par Alexandre Farnèse, avaient provoqué la scission des provinces du Nord ; celles du Midi avaient tenté, à leur exemple, de secouer le joug de l'Espagne ; mais les efforts maladroits du duc d'Anjou et ceux de Robert Dudley étaient demeurés stériles. Tous ces événements, religieux, économiques, politiques, avaient eu le même retentissement tragique sur les monuments et les trésors d'art de nos contrées : ruine et dévastation.

Il faut refaire ce qu'ont détruit les iconoclastes ; il faut relever les temples écroulés, regarnir ceux qu'ils ont dépouillés, meubler ceux qu'érigent de toutes parts les Jésuites, revenus à la liberté, à la sécurité, à la puissance, après avoir connu la déchéance, la persécution et l'exil ; et voici que des souverains, ramenant le calme après le chaos des batailles, s'instituent les protecteurs des Arts et de toutes les manifestations de l'activité intellectuelle!

Le gouvernement de l'Archiduc Albert d'Autriche et de sa femme Isabelle, infante d'Espagne, apporte enfin l'ère d'apaisement tant désirée par nos malheureuses Provinces.

Profondément religieux (Albert avait été cardinal-archevêque de Tolède) les nouveaux gouverneurs s'oc-

cupent activement de réorganiser le culte ; près de quatre cents temples sont relevés ou érigés par eux en moins d'un quart de siècle. Quel champ d'activité ouvert à nos artistes ! Et cela au moment précis où la nécessité de conceptions nouvelles s'impose : le style ogival est abandonné, répudié, déclaré « barbare » ; le style importé d'Italie a vu son développement, entravé déjà par son exotisme, arrêté brusquement par les troubles au moment où il cherchait encore à s'acclimater, au prix de modifications exigées par le tempérament, par le climat, par le sol de nos Provinces ; ainsi, la nécessité de réédifier, l'occasion d'employer des formules nouvelles, le zèle des constructeurs, la bienveillance des autorités se trouvent coïncider avec un rare bonheur. Nous allons voir ce qu'il résulta de ces heureuses conjonctures.

CHAPITRE PREMIER

LES MONUMENTS

Le style architectural du XVII^e^ siècle est basé, comme celui de la Renaissance italienne, sur l'emploi, comme éléments constructifs et comme éléments décoratifs, des cinq ordres romains, plus ou moins modifiés dans leurs détails.

A l'extérieur, leur fonction est surtout décorative ; les colonnes et les pilastres appliqués aux façades des grands monuments sont empruntés à un ordre d'autant plus riche et plus élégant de proportions qu'ils occupent un étage plus élevé : l'ordre dorique au rez-de-chaussée, l'ionique au premier étage, le corinthien au second ; souvent l'édifice repose sur un soubassement orné de bossages sur toute sa surface.

Toutefois, le style du XVII^e^ siècle se différencie de celui du XVI^e^ par l'introduction d'une série de détails d'un goût plus que douteux : bossages étagés sur le fût des colonnes, frontons cintrés, brisés, entrecoupés, réduits aux deux angles inférieurs. L'influence de Borromini, l'inventeur des plus extravagantes fantaisies architecturales, se fait sentir chez nous et se traduit en fantaisies décoratives lourdes et illogiques, dont l'effet

le plus clair est de détruire l'harmonie et la pureté des lignes.

Un détail caractéristique de ce style nouveau est l'aileron : sorte de grande console renversée, le gros enroulement tourné vers le bas. Il ne se voit pas seulement aux façades des édifices de quelque importance, mais encore à celles des maisons les plus modestes ; il encadre les fenêtres, flanque les lucarnes, remplace les rampants des pignons ; il sert d'étai, d'arc-boutant, ou de simple ornement.

L'aileron n'est pas sorti tel quel du cerveau des constructeurs contemporains de Rubens : comme tout autre élément architectural il a sa genèse, et l'on peut en suivre les évolutions dans certains de nos monuments du XVI^e^ siècle.

Il est totalement absent de la façade de l'hôtel de ville érigé à Anvers, de 1561 à 1565, par Corneille II Floris de Vriendt ; il serait excessif de lui assimiler les petits enroulements couchés sur les rampants des frontons qui couronnent la partie centrale ; par contre, on trouve sinon l'aileron proprement dit, au moins son germe, aux gâbles d'un édifice plus ancien de trente ans : le Greffe de Bruges, élevé par l'architecte J. Wallot, en 1537. Les rampants du grand pignon central sont incurvés et se terminent, dans le haut et dans le bas, par des volutes enroulées en sens opposé ; les petits pignons offrent une silhouette pittoresque, formée par deux fortes moulures, courbées en quarts de ronds, terminées par

des volutes sur lesquelles viennent se poser deux consoles inclinées, qui se rejoignent au sommet du gâble.

Le profil se précise, en 1596, à l'hôtel de ville de Furnes ; mais les enroulements inférieurs sont maigres et timides, et ceux du haut n'existent pas.

La forme définitive règne au *Nieuwerck*, à Ypres, sur les pignons des façades extrêmes, sur les gâbles de la partie centrale et des lucarnes qui percent la toiture. Cette annexe aux majestueuses halles du XIII^e^ siècle fut érigée entre les années 1620 et 1624 ; si, comme certains auteurs le pensent, on a utilisé ici les plans dressés par l'architecte gantois Sporeman en 1575, nous estimons qu'on a dû les modifier au moins en ce qui concerne ces couronnements et que leur dessin est dû au sculpteur qui les exécuta : le gantois LAURENT DE HAEZE.

Les Halles de Malines existaient depuis trois cents ans lorsque l'on eut l'idée de couronner, assez bizarrement, d'un petit gâble à quatre ailerons bien caractéristiques la partie centrale de l'espèce de donjon dans lequel s'ouvre la grande ogive de la porte principale ; à l'aile gauche de la façade — à l'endroit où se trouve aujourd'hui le Musée Communal — un grand pignon à rampants incurvés fut élevé au XVII^e^ siècle sur un rez-de-chaussée construit au milieu du XIV^e^, tandis que l'autre aile de cette même façade est constituée par le bâtiment de style ogival flamboyant, commencé en 1529 par Rombaut Keldermans pour servir de palais au Grand Conseil, et terminé de nos jours seulement, avec la destination d'Hôtel des Postes.

Si nous passons des monuments publics aux constructions de moindre importance : maisons de corporations, locaux de gildes, hôtels de riches particuliers, voire simples demeures de bourgeois, nous voyons que ces enroulements typiques étaient partout à la mode ; choisissons, çà et là, quelques édifices marquants du XVII^e siècle ; nous les observerons : à Anvers, à la Maison de Rubens, comme au sommet de la « Maison des Tanneurs » bâtie sur la Grand' Place en 1644 (pl. 1) ; à Mons, aux pignons de la « Chapelle Saint-Georges » et de la « Maison de la Toison d'Or », annexées à l'hôtel de ville ; puis à l'étage supérieur et aux lucarnes du beffroi, qui date de 1662 ; à Gand, le long du Quai de la Grue, à des maisons construites en 1669, et décorées de curieuses sculptures (pl. 2) ; à Malines, à la « Maison de Saint-Joseph », élevée la même année, le long du Quai aux Avoines ; etc., etc. Cette ville possède encore nombre de maisons, dont beaucoup fort humbles, qui ont conservé leur pignon à enroulements, et il en reste dans tous les vieux coins de nos villes qui ont échappé jusqu'ici à la pioche des démolisseurs.

Cet ornement ne survécut guère au XVII^e siècle ; il est rare dans les maisons de la Grand' Place de Bruxelles, reconstruites entre 1696 et 1700 ; à peine trouve-t-on, dans certaines constructions du siècle suivant, un motif qui semble en être un pâle et lointain souvenir.

A la fin du XVII^e siècle apparaît dans l'architecture, surtout dans celle des façades des maisons de corporations, une haute fantaisie, une variété de motifs dont on

ne peut trouver d'exemple plus complet et plus suggestif que la Grand' Place de Bruxelles. Les maisons qui l'entourent, toutes détruites par le bombardement de la ville, en 1695, furent toutes réédifiées dans l'espace de quelques années ; plusieurs d'entre elles sont l'œuvre de l'architecte municipal Guillaume de Bruyn (1).

Si l'aileron fit une rude concurrence aux pignons à gradins dans les édifices civils de tout ordre, ce fut surtout aux façades des églises qu'il prit tout son développement. Il y eut d'ailleurs un rôle pratique que nous indiquerons plus loin.

Le XVII^e^ siècle n'a laissé que cinq noms d'architectes d'églises de réelle valeur, deux amateurs et trois professionnels ; encore l'un de ces derniers était-il en même temps et surtout statuaire — et non des moindres : Luc Fayd'herbe (2), l'un des meilleurs élèves de Rubens. Les deux autres professionnels sont Jacques Franquart et Wenceslas Coeberger (3); les deux amateurs sont des Jésuites : le P. François Aiguillon et le P. Guillaume Hesius. Les œuvres que l'on peut leur attribuer avec certitude sont peu nombreuses : deux églises à Franquart, trois à Coeberger, trois à Fayd'herbe, une à chacun des Pères Jésuites.

---

(1) Henry Hymans, *Bruxelles*. (Collection des *Villes d'art célèbres*.) Paris, H. Laurens, 1910.

(2) Né et mort à Malines, 1617-1697.

(3) Né à Anvers vers 1561, mort vers 1635. Cet architecte fut en même temps peintre, ingénieur, antiquaire, numismate, — et philanthrope, ce qui ne gâte rien.

Des deux églises élevées par Franquart, l'une, celle des Jésuites de Bruxelles, construite de 1606 à 1626, fut démolie en 1812 ; l'autre existe encore : celle du Béguinage, à Malines, érigée entre 1629 et 1647. Sa façade est relativement simple : l'ordre inférieur, qui atteint la hauteur des maisons voisines, comporte des pilastres doriques et, aux côtés du portail, deux colonnes engagées supportant un entablement à fronton cintré ; l'étage, d'ordre corinthien, est surmonté d'un attique flanqué d'ailerons et couronné d'un fronton triangulaire.

L'église des Carmélites, construite à Bruxelles par Wenceslas Coeberger de 1607 à 1615, n'existe plus depuis 1785. Le Temple des Augustins, du même architecte, fut démoli à la fin du XIX^e^ siècle ; sa façade a été réédifiée au quartier de Ten Bosch ; la troisième église connue du même artiste, celle de Montaigu (de 1609 à 1621), est une rotonde à coupole ; conception lourde, aux éléments mal pondérés, indigne du talent de l'architecte de la Cour.

On a attribué encore à Coeberger l'église du Béguinage à Bruxelles (pl. 3) ; peut-être en dessina-t-il les plans ; mais il n'en dirigea certainement pas la construction : celle-ci, en effet, ne fut commencée qu'en 1657, plus de vingt ans après la mort de l'artiste.

Le malinois Luc Fayd'herbe a donné les plans des églises du prieuré de Leliëndael (1662), de Notre-Dame d'Hanswijck à Malines (1663) et de l'abbatiale d'Averbode (1664). On lui a attribué aussi, à bon droit peut-être, l'église du Béguinage à Bruxelles, et, certainement

Fig. 3. — Eglise du Béguinage, à Bruxelles.

(voir page 12)

à tort, l'église des Jésuites à Louvain, qui est du P. Guillaume Hesius, et l'église des saints Pierre et Paul de Malines, qui est l'œuvre d'un autre membre de la Compagnie de Jésus, Antoine Losson; celui-ci supporta, dit-on, avec son frère André, les trois quarts du coût de la construction de ce temple, d'ailleurs assez médiocre ; la façade, décorée de demi-colonnes et de pilastres corinthiens supportant un entablement qui s'interrompt au milieu pour faire place à une fenêtre, dénote une singulière insuffisance de goût et de raisonnement.

Par contre, l'œuvre du P. Aiguillon, l'église des Jésuites (aujourd'hui Saint-Charles-Borromée), à Anvers (pl. 4), et celle du P. Hesius, l'église des Jésuites (actuellement Saint-Michel), à Louvain (pl. 5), peuvent passer pour des modèles du genre.

Les vues que nous donnons de ces monuments sont typiques et feront comprendre mieux qu'aucune description les caractères du style dit « Jésuite ». Les différences entre ces diverses façades consistent surtout dans le plus ou moins de développement donné à l'étage ; invariablement, on y voit les grands ailerons dont l'enroulement inférieur sert souvent de piédestal à une torchère; la volute du haut est parfois supprimée.

Nous avons fait allusion à une fonction active remplie par ces ailerons dans l'architecture; dans les façades, cette fonction est d'étayer les superstructures et de satisfaire aux exigences de l'aspect aussi bien qu'aux nécessités constructives en reliant ces étages étroits et légers à la base largement développée que forme la

partie inférieure de l'édifice. D'autre part, notre planche 6 montre des pans de maçonnerie reproduisant la silhouette de l'aileron (mais sans ornementation, car ces parties sont peu visibles) et coupant, de distance en distance, la toiture des nefs basses; ces maçonneries remplacent simplement les arcs-boutants qui, dans les temples de l'époque ogivale, reportent sur les contreforts la poussée des voûtes de la nef centrale; car les églises du XVII^e^ siècle sont voûtées, comme celles du Moyen Age, desquelles, d'ailleurs, elles diffèrent peu comme plan et comme distribution. Les colonnes cylindriques ou les faisceaux de colonnettes qui, jusqu'au XVI^e^ siècle, séparent les nefs latérales du grand vaisseau et reçoivent les retombées de grands arcs brisés sont remplacés par des colonnes d'un ordre romain ou par des piliers massifs auxquels s'accolent des pilastres, surmontés d'arcades en plein cintre. L'ordre employé est, ordinairement, le dorique pour les églises de peu d'importance, l'ionique ou le corinthien pour les édifices plus riches.

Les tours, sauf pour les églises villageoises, sont reportées vers le chevet du temple, et les clochers audacieux du Moyen Age font place à de simples plates-formes, ou bien à des clochetons de silhouette plus ou moins contournée.

En renonçant à ces flèches qui s'élançaient à des centaines de pieds dans les airs, les architectes modernes ont singulièrement simplifié leur tâche. Il semble qu'ils se soient appliqués en tout à éluder ces problèmes de statique dont la solution élégante fit la gloire des con-

structeurs de l'époque ogivale. Ils ont craint d'évider les murailles : adieu, les vastes fenêtres dont les archivoltes enjambaient l'espace ; adieu, les meneaux, les réseaux, les roses — et aussi les verrières aux merveilleuses colorations; si riches que soient les églises modernes, leurs fenêtres, rectangulaires ou cintrées, sont mesquines et banales. Ce même système de simplification aboutit au remplacement, par de simples étais en maçonnerie incurvés ou ornés d'enroulements, des arcs-boutants hardis, ponts suspendus jetés sur le vide entre les hauts murs et les contreforts aux pinacles élancés.

Au XVII^e^ siècle aussi apparaissent chez nous les églises en rotonde couverte d'une coupole — dont la première en date fut l'essai peu heureux de Coeberger à Montaigu. Brunellesco avait construit les premières coupoles en Italie; Michel Ange les avait portées au plus haut degre de perfection en décorant richement leur pourtour extérieur et en les faisant à double voûte, ce qui permettait de n'avoir pas une hauteur exagérée à l'intérieur, tout en obtenant au dehors une silhouette élancée et gracieuse. Ce style exotique ne se répandit guère dans les Pays-Bas; la mieux réussie de nos églises à coupole est la cathédrale Saint-Aubin, à Namur, érigée de 1751 à 1767; c'est l'œuvre d'un italien, le milanais Pezzoni.

L'architecte le plus célèbre des Pays-Bas au XVIII^e^ siècle fut L.-B. Dewez; de 1762 à 1773, il ne s'écoula pas une année qui ne vit s'élever, sur ses plans, soit une église, soit une abbaye. La tourmente révolutionnaire de

la fin du siècle a fauché, à peine écloses, la plupart de ses œuvres; les unes furent anéanties, telle la nouvelle abbatiale d'Orval ; les autres, désaffectées et vendues, comme l'église de Heylissem, transformée en distillerie. De toutes les constructions de Dewez il ne reste guère d'intactes que les églises d'Andenne et de Harlebeke, les abbatiales de Bonne-Espérance et de Vlierbeek. Cette dernière a pour centre une rotonde à colonnes corinthiennes; deux arcades s'ouvrent sur des chapelles qui simulent les bras d'un transept, perpendiculaires à l'axe d'un grand rectangle que dessine le chœur. L'ordonnance est simple, les proportions sont harmonieuses et toutes les parties du temple heureusement équilibrées. Pour l'intérieur, cette église est considérée à juste titre comme le chef-d'œuvre de Dewez ; l'extérieur est banal et sans art.

Cet architecte ne se borna malheureusement pas à construire des églises ; il en « modernisa » d'anciennes, et cet homme de talent se fit vandale. En 1762, il refaisait en style moderne l'église de l'abbaye d'Afflighem, qui datait de la première moitié du XII^e^ siècle, et que les révolutionnaires devaient anéantir trente ans plus tard ; l'immense église abbatiale de Floreffe, contemporaine d'Afflighem, se vit aussi décorée d'une architecture corinthienne à la mode de Vignole. Une église du XI^e^ siècle, la collégiale Sainte-Gertrude à Nivelles, subit la même injure : en 1754 un émule de Dewez, si ce n'est lui, l'a déguisée intérieurement en temple moderne, au moyen de placages et de crépis.

Fig. 4. — Eglise Saint Charles-Borromée, à Anvers

(voir page 13)

Dans l'église abbatiale de Saint-Hubert, imposant édifice de style ogival flamboyant, construit au XVI^e^ siècle, on a revêtu jusqu'à une certaine hauteur les faisceaux de colonnettes de grandes lames de marbre, pour les harmoniser avec les autels Louis XIV.

Bref, le mépris que l'on professait alors pour les œuvres des « barbares gothiques » et l'engouement pour l'architecture renouvelée des Romains portèrent à d'impardonnables mutilations des artistes du plus réel talent.

Chapitre II

LES JUBÉS

Il ne suffisait pas d'habiller les églises de cette architecture pompeuse, dérivée de l'art païen, dont le moindre défaut était d'être dénuée de tout sentiment religieux, de transformer l'intérieur des temples en immenses vestibules ; on jugea bon d'ériger dans les temples mêmes des portiques qui n'eussent point été déplacés à leur façade ; tels furent les jubés et les autels.

L'usage exista, dès le Moyen Age, de construire le jubé à l'entrée du chœur, qui se trouvait séparé par lui de la place réservée aux fidèles ; il nous reste à Louvain, à Walcourt, à Tessenderloo, à Aerschot, à Lierre, à Dixmude, à Tournai de superbes ouvrages élevés entre la fin du XV^e^ et le début du XVII^e^ siècle. Qu'ils soient en style ogival tertiaire, comme les six premiers, ou en Renaissance classique, comme le dernier, ils se composent essentiellement d'une galerie régnant au-dessus de trois grandes arcades ; celle du milieu sert de passage ; les baies latérales sont fermées par une clôture ajourée ou par un mur plein auquel s'adosse un autel secondaire.

Pendant le XVII^e^ siècle les jubés s'élèvent comme par enchantement; toutes les églises tant soit peu importantes en sont dotées ; puis un brusque revirement sur

vient : on prétend que l'entrée du chœur doit être libre, que l'officiant doit être bien en vue de tous les fidèles — et l'on n'hésite pas à démonter de précieuses œuvres d'art, véritables dentelles de pierre, pour les reporter au revers de la façade principale de l'église ; tel fut le sort des jubés de Walcourt et de Tessenderloo, heureusement rétablis aujourd'hui à leur place primitive.

Cependant, il nous reste des jubés du XVII^e siècle; il nous en reste même assez pour nous empêcher de donner le moindre regret à ceux qui ont disparu.

Dès le début du siècle, en 1601, l'architecte et sculpteur Jean de Beaurain construit le jubé de Sainte-Elisabeth, à Mons. En 1615, Jean de Hertsem exécute celui de Saint-Pierre à Lessines, et peut-être aussi celui de Saint-Vincent à Soignies. Ce sont des œuvres dans lesquelles la sculpture tient une place considérable : au centre du jubé de Lessines, une niche abrite la statue de la Vierge portant Jésus ; aux côtés, d'autres niches contiennent les figurines des Pères de l'Eglise latine ; quatre bas-reliefs retracent des épisodes de la Passion : le Christ au Jardin des Oliviers, le Portement de Croix, le Christ au tombeau, la Résurrection ; puis ce sont des angelots, des guirlandes de fruits et de feuillages, des motifs décoratifs — entre autres les armes des Archiducs Albert et Isabelle.

Vers la fin du XVII^e siècle, de 1679 à 1682, fut construit le jubé qui ferme le chœur de la cathédrale Saint-Sauveur, à Bruges (pl. 7) : portique à colonnes composites de marbre blanc, se détachant sur un fond de marbre

noir ; il est couronné d'une galerie à balustres, coupée de quatre piédestaux supportant des candélabres. Les deux colonnes qui accostent la baie centrale soutiennent un entablement surmonté de ce motif du plus parfait mauvais goût : un fronton cintré et brisé, c'est-à-dire dont seuls existent les deux angles inférieurs ; ce genre de fronton est bien l'une des plus pitoyables trouvailles de cette époque, si fertile en inventions malheureuses ! Dans le vide créé au milieu du fronton est placée une statue assise du Père Eternel bénissant ; figure maniérée et trop grande d'échelle, qui écrase ce lourd édifice. Cette statue, et des bustes de chérubins tenant des guirlandes, placés au-dessus des clefs d'arcs des baies latérales, forment toute la part de la statuaire dans le jubé de Saint-Sauveur.

Le rôle du sculpteur dans les monuments de l'espèce tend d'ailleurs à se restreindre de plus en plus. En 1669 déjà, Sébastien de Nève s'était borné à orner de deux bustes et de quelques motifs décoratifs le jubé, à colonnes ioniques, érigé à l'entrée du chœur de l'église Saint-Jacques, à Anvers. Ainsi, en moins de trois quarts de siècle, une décoration banale et presque nulle avait succédé à ces belles compositions religieuses, épisodes bibliques, scènes de la Passion, sujets allégoriques, figures du Christ, de la Vierge, des Vertus personnifiées, qui imprégnaient d'un si beau sentiment d'art et de piété les jubés de Jacques du Brœucq à Sainte-Waudru de

Fig. 5. — Eglise Saint-Michel, à Louvain.

(voir page 13)

Mons (1), de Corneille II Floris de Vriendt à la cathédrale de Tournai, et dont Jean de Hertsem donna le dernier exemple.

Après le milieu du XVIII^e^ siècle toute intervention du statuaire est supprimée. La construction que l'évêque Maximilien Van der Noot fit élever en 1764 à l'entrée du chœur de Saint-Bavon à Gand, pour remplacer le jubé sculpté par Jean de Heere en 1555 et détruit peu après par les iconoclastes, n'est qu'un portique d'ordre composite, interrompu au milieu pour laisser apercevoir de loin l'important maître-autel; colonnes et pilastres de marbre blanc, se détachant sur un fond noir et supportant un entablement de marbre noir et blanc, présentent un aspect funèbre que tentent vainement d'atténuer les maigres guirlandes reliant entre eux les chapiteaux. C'est une œuvre d'architecte méticuleux, correct et froidement solennel. En 1764, il n'était plus admis de placer le jubé à l'entrée du chœur; celui de Saint-Bavon est une regrettable dérogation à la mode nouvelle.

(1) Ce jubé, construit de 1535 à 1541, fut détruit par ordre de la Convention Nationale. — Voir aux Musées du Cinquantenaire (Art monumental, salle XI) la copie du dessin original de du Brœucq, ainsi que les moulages des sculptures qui subsistent et sont aujourd'hui dispersées dans l'église Sainte-Waudru.

Chapitre III

LES AUTELS

L'évolution que nous avons suivie dans le jubé est identique dans l'autel. Celui-ci est aussi, au début du XVII^e^ siècle, une ordonnance d'architecture animée de statues, de bustes, de bas-reliefs ; un siècle plus tard, la statuaire proprement dite aura disparu ; le sculpteur d'autels ne sera plus qu'un bon ornemaniste.

Le jubé était une sorte d'arc de triomphe, rehaussant le caractère solennel et mystérieux de l'acte accompli dans l'abside, en la dissimulant derrière ce frontispice grandiose ; cela se comprend ; ce qui est moins clair, c'est le motif qui a fait donner à l'autel — ou plutôt au retable — l'aspect d'un portail ; et cet aspect est accusé à tel point que l'artiste chargé en 1825 de construire un portail intérieur pour l'église métropolitaine Saint-Rombaut, à Malines, a pu se borner à copier fidèlement le maître-autel de ce temple, exécuté par Luc Fayd'herbe en 1665.

L'application, aux retables, des ordres de l'architecture romaine est une invention de la Renaissance. En 1549, Jacques du Brœucq le Vieux construisait dans l'une des chapelles secondaires de Sainte-Waudru, à Mons, un autel surmonté d'un édifice à deux étages,

couronné d'une grande niche ; chacun des étages comporte une grande baie centrale, remplie par une composition en haut relief et accostée de deux baies étroites où s'abritent les statues des Evangélistes. Les colonnes de l'étage inférieur sont composites ; celles de l'autre zone, doriques ; enfin les deux colonnes qui, soutenant une coupole, servent à former la niche du couronnement ont des chapiteaux corinthiens (1). Toute cette architecture n'a, visiblement, pour fonction que d'encadrer dignement l'œuvre du sculpteur, à laquelle est dévolu le rôle principal.

Au XVII^e^ siècle le retable n'a plus qu'un seul ordre ; les colonnes montant d'un jet du soubassement au faîte, leur entablement agrandi en proportion, donnent à l'architecture une importance bien plus considérable, au détriment de la sculpture ; et celle-ci, au lieu d'être le sujet encadré par celle-là, devient son complément décoratif. A l'exemple de la façade du temple, l'édifice qui constitue l'autel est orné de statues, de bustes — et aussi de torchères, de vases et d'autres motifs variés ; la baie principale est fermée par un grand bas-relief ; mais nous verrons bientôt celui-ci disparaître.

Cependant, durant tout le XVII^e^ siècle, des statuaires en renom concourent à l'exécution des autels majeurs et même des autels secondaires placés soit à l'entrée du

(1) Les moulages de presque toutes les sculptures de cet autel sont exposés aux Musées du Cinquantenaire (Art monumental, salle XI).

chœur, soit au fond des bras du transept, soit, dans les églises ogivales, dans les chapelles qui longent les bas-côtés ou contournent le chœur. Les œuvres de ces artistes sont si nombreuses que nous pourrons tout au plus énumérer les principales d'entre elles; nous nous bornerons aussi à décrire les deux types principaux d'autels.

Le moins tapageur que nous connaissions est celui de Saint-Rombaut, auquel nous avons fait allusion plus haut. Luc Fayd'herbe, architecte et sculpteur, le commença en 1665; il fut inauguré au mois d'avril 1666. Sur un soubassement, d'une hauteur égale à celle de la table d'autel, s'élèvent quatre colonnes de marbre blanc, sur piédestaux de marbre noir; le tiers inférieur de leur fût est rudenté en relief; les chapiteaux, composites, sont dorés. La partie centrale de l'édifice est une haute arcade en plein cintre, fermée par de grandes portes de cuivre doré chargées d'ornements en bas relief; elles enferment la châsse de saint Rombaut. Les deux colonnes des extrémités sont en retraite; l'entablement du retable fait saillie au-dessus des deux autres et porte les deux angles de ce déplorable fronton cintré-brisé, si malencontreusement en vogue à cette époque; à l'arrière-plan, deux vases décoratifs.

Dans la brisure du fronton, Fayd'herbe a placé trois statues : sur un piédestal, saint Rombaut, patron du lieu, en habits d'évêque; aux côtés, ses meurtriers, l'un assis, l'autre à demi-agenouillé sur la corniche, tous deux

Fig. 6. — Eglise Saint-Loup, à Namur.

(voir page 14)

appuyés sur une pioche, instrument du crime (1). Ces figures sont colossales : celle du Saint mesure 3^m75 de hauteur.

Réserves faites pour le fronton, ce monument est d'une belle ordonnance; l'architecture en est simple, claire et bien proportionnée.

Les autels sont ordinairement plus compliqués : dans le second type, la grande baie est accostée de deux autres plus étroites, ou de niches ménagées dans les entrecolonnements et occupées par des statues ou des bustes de saints; au-dessus de l'arcade centrale, sous l'abri d'une niche monumentale formant le couronnement du retable, se place un groupe ou une statue : le Père Eternel, le Christ, la Vierge ou le Saint patron de l'église; on remarquera sur notre planche 8, reproduisant l'intérieur de l'ancienne cathédrale d'Ypres, le maître-autel surmonté de la statue équestre de Saint-Martin, à qui ce temple est consacré.

L'un des plus grands autels majeurs construits au XVII^e siècle est celui qui remplit tout le fond de l'abside de l'église Notre-Dame à Calais. ADAM LOTTMAN, de Valenciennes, l'exécuta en 1624. Il y employa des marbres transportés d'Italie à Anvers par un navire génois, qui fit naufrage sur la côte française.

---

(1) Suivant la légende, saint Rombaut (Rumoldus) fut assassiné le 24 juin 775, par deux scélérats qui voulaient lui voler l'argent destiné à la construction d'une chapelle en l'honneur de saint Etienne. (L. GODENNE, *Malines jadis et aujourd'hui*. — Malines, L. et A. Godenne, 1908, p. 66.)

Dès le premier quart du XVII^e^ siècle, on plaçait dans la partie centrale des retables, au lieu d'un bas-relief, un tableau religieux de vastes proportions ; la sculpture cédait ainsi le pas à la peinture, art auquel l'admirable talent des Rubens, des Van Dijck, des Jordaens, des de Crayer... donnait alors un prodigieux essor.

Toutefois, la sculpture ne décorait pas exclusivement le retable de l'autel : les parements de la « tombe », dissimulés jadis sous l'*antependium,* se montraient aussi revêtus d'une ornementation charmante, de bois ou de marbre blanc ; c'étaient, le plus souvent, des sujets symboliques ayant rapport au sacrement de l'Eucharistie, comme ceux que l'on rencontrera sur certains bancs de communion. Nous pouvons citer comme modèle du genre un autel, placé dans une chapelle de la cathédrale d'Anvers, et dû à la collaboration d'Artus Quellin le Vieux (1) et de son élève, Louis Willemsens (2). La face antérieure de la table d'autel représente la vendange dans la vigne symbolique ; dans le fond se dressent les ceps chargés de grappes ; des angelots font la cueillette du raisin ; d'autres, courbés sous le faix, en apportent de pleins paniers vers un pressoir, qui occupe le milieu de la scène ; un enfant, manœuvrant le levier, écrase les grappes ; le jus est recueilli dans un calice posé sur les ailes de deux chérubins. Aux côtés de l'autel on voit un ange élevant un calice rempli du vin sacré, un autre

(1) Né et mort à Anvers, 1609-1668.
(2) Né et mort à Anvers, 1630-1702.

portant sur l'épaule une gerbe, dont les épis donneront le pain divin. Tous ces angelots sont animés, joyeux sans excès déplacé ; l'exécution est simplement délicieuse ; il y a là des têtes dignes de François Du Quesnoy (1), le plus charmant sculpteur de figurines d'enfants du XVII^e^ siècle, comme nous le verrons bientôt.

La plupart des statuaires de cette époque dont l'histoire a conservé les noms sont des manieurs de ciseau d'une incomparable habileté. Qu'ils travaillent le bois ou le marbre, ils savent à merveille animer la matière, lui donner le moelleux caressant de la chair. La tendance à l'afféterie, à l'exagération des mouvements que l'on relève dans certaines de leurs productions résulte d'une facilité extraordinaire, qui les porta souvent à oublier qu'une des plus belles qualités de l'art est la simplicité ; on peut leur reprocher des fautes de goût, non des fautes de science.

L'architecture et la partie purement ornementale d'un grand nombre d'autels sont, il faut le reconnaître, d'un franc mauvais goût. On veut être pompeux, on n'est que pompier. Aux ridicules bouts de frontons s'ajoutent des motifs prétentieux, de mesquines superfétations : emblèmes entourés de gloires dorées aux rayons aveuglants, guirlandes portées par des angelots aux faces boursouflées, torchères, attributs superflus et encombrants de toute espèce — parmi quoi surtout ces vases empanachés de flammes dont le nom : *pots à feu,* exprime exactement la triste vulgarité.

(1) Né à Bruxelles en 1594, † à Livourne en 1642.

Les statuaires de mérite ne ménagent cependant point leurs efforts ; parmi les nombreuses figures, entières ou en buste, qui enrichissent les autels majeurs, il faut tirer de pair celles : de Jean van Milder (1) aux Carmes d'Alost et à Saint-Gommaire de Lierre (1619) ; de Hubert van den Eynde (2) à Notre-Dame de Termonde (1629) ; d'Artus Quellin le Jeune (3) : une superbe *Assomption*, à l'ancien prieuré de Leliëndael, à Malines ; du même artiste, à Saint-Jacques de Gand ; de Corneille Gailliard à Saint-Jacques de Bruges (1666 à 1670) ; de Pierre Verbruggen le Vieux aux Dominicains de Louvain (1670) ; de Van der Steen (4) au Grand Béguinage de Malines (1671) ; de François Langhemans (5) à l'abbatiale de Grimberghen (vers 1675) ; de Mathieu van Beveren (6) à Saint-Nicolas de Gand (1677) ; de Pierre Verbruggen le Jeune à Lebbeke (1680), etc., etc. Nous pourrions, sans dépasser la limite du XVII^e^ siècle, en nommer une vingtaine d'autres et y ajouter une cinquantaine, au moins, d'autels secondaires auxquels s'attachent les noms de sculpteurs réputés.

Jusqu'à la fin du XVI^e^ siècle, le tabernacle avait été séparé de l'autel ; simple armoire d'abord, puis monument d'importance croissante érigé habituellement dans l'ab-

(1) Né à Königsberg, † à Anvers en 1638.
(2) Anversois ; florissait vers 1620-1630.
(3) Né à Saint-Trond en 1625, † à Anvers en 1700.
(4) Né à Malines en 1635.
(5) Né et mort à Malines, 1661-1720.
(6) Né à Anvers vers 1630, † en 1690.

Fig. 7. — Cathédrale Saint-Sauveur, à Bruges.

(voir page 19)

side, du côté de l'Evangile. L'un des derniers édicules de ce genre, dans l'église Saint-Martin à Alost, est l'œuvre de Jérôme Du Quesnoy le Vieux, père de deux grands artistes dont nous parlerons plus loin ; il est daté de 1604 ; il appartient donc au XVII^e siècle ; mais, en fait, il se rattache à l'art du XVI^e siècle et à cette catégorie d'œuvres dont l'église de Léau possède le plus beau spécimen connu dans notre pays.

De la fin du XVI^e au milieu du XVIII^e siècle le tabernacle a sa place sur la table d'autel, au bas du retable ; puis il se substitue à celui-ci : on ne construit plus de portails derrière les autels ; statues, bas-reliefs et tableaux disparaissent avec eux. L'autel est un sarcophage, sur lequel s'élève une sorte de petit temple antique, où l'on enferme le ciboire ; l'architecture en est fantaisiste ; le grand art, peinture ou statuaire, en est graduellement exclu.

On peut donner comme tenant le milieu entre les exubérances du XVII^e siècle et les pauvres conceptions de la fin du XVIII^e un des autels de la chapelle du Saint-Sacrement, à Saint-Rombaut, dont l'auteur est Nicolas Van der Vekene (1). Cette construction, en bois recouvert d'une peinture imitant le marbre, est animée par quatre grandes figures d'anges ; deux soutiennent la table de l'autel ; deux autres sont posés en adorateurs, agenouillés sur des volutes aux côtés du tabernacle ; corrects de formes, ils ont des poses maniérées qui

(1) Sculpteur, né et mort à Malines, 1637 (ou 1644?), † 1704.

s'harmonisent, d'ailleurs, avec l'architecture prétentieuse du temple-tabernacle : colonnes torses à chapiteaux composites dorés, entablement à ressauts nombreux, architrave et corniche aux courbes capricieuses, lignes tourmentées à l'excès. Logé au-dessus de la corniche, le buste du Père Éternel, qui se penche en s'appuyant d'une main sur le globe et en désignant de l'autre un petit crucifix placé au-dessous de lui, est tout à fait dépourvu de la majesté calme qui sied à cette figure. Des angelots et des têtes ailées ajoutent à l'encombrement de la partie supérieure.

Cet autel donne la note du style de l'époque ; on y sent un art ignorant de la grandeur que produit la simplicité, cherchant l'effet dans l'abondance des détails, la fantaisie des lignes, le caprice des silhouettes. Un tel style est bien près de périr par épuisement ; cette dépense exagérée d'esprit inventif fait prévoir la pénurie qui marquera les œuvres de la seconde moitié du XVIII^e^ siècle.

Que de crimes artistiques n'a pas engendrés cette corruption du goût ! Combien d'années n'a-t-elle pas exercé sa désastreuse influence ! Nous nous rappelons avoir vu, il y a quelque trente ans, dans une église de village, tel charmant retable sculpté du XVI^e^ siècle (au Musée aujourd'hui) démonté, démoli, enfoui dans un réduit obscur sans plus de ménagements que du bois à brûler, pour faire place à un autel en simili marbre et en simili Louis XIV, offert à l'église par le seigneur du lieu...

Chapitre IV

LES STALLES

Si les statuaires avaient cédé aux peintres la place d'honneur aux retables d'autels, ils avaient trouvé une large compensation dans les stalles, les confessionnaux, les lambris richement travaillés qui tapissaient les murailles des temples.

Le travail des stalles et des lambris, si précieusement ouvrés au XVII^e^ siècle, est surtout œuvre d'ornemaniste ; on y voit cependant, çà et là, des figurines, des bustes, qui réclament l'intervention de l'artiste statuaire.

Les stalles de l'église de Vilvorde (pl. 9), par exemple, se signalent entre toutes non seulement par la richesse de leur ornementation, mais aussi par le large rôle réservé à un véritable artiste — malheureusement anonyme. Elles furent exécutées en 1663, pour l'église du prieuré de Groenendael, alors dans toute sa splendeur, et qui fut supprimé en 1796.

Les stalles de Vilvorde s'étendent sur un double rang : hautes et basses. Les hauts dossiers des premières dessinent, au fond de chaque siège, une arcade élevée, en plein cintre ; cette arcade abrite, de trois en trois places, le buste d'un Saint ou d'un Docteur de l'Église ; aux deux places intermédiaires, un motif formé de deux

angelots tenant un écusson ; aux endroits où sont les bustes, des motifs analogues, avec des angelots, sont appliqués plus haut, contre la frise à rinceaux du long entablement rectiligne qui règne au faîte des dossiers. Les arcades retombent sur des piédroits auxquels viennent s'accoler des colonnes torses enguirlandées de fleurs et de feuillages ; au-dessus de leur chapiteau, une tête d'ange soutient l'architrave de l'entablement. De trois en trois places encore, la colonne est remplacée par une figure de grandeur humaine : ange ou Vertu. Tous les accotoirs sont soutenus par des têtes d'angelots traitées, comme tout le reste, avec un soin minutieux et une rare perfection.

On peut ne pas admirer le style de cet ouvrage ; mais il serait injuste de méconnaître la fécondité de l'invention, la richesse de l'ensemble, la délicatesse du travail, la correction du dessin des figures.

La participation du statuaire à l'exécution des stalles n'est pas toujours aussi importante qu'à Vilvorde. Il existe des meubles de ce genre, les uns fort remarquables, les autres simplement intéressants, à Grimbergen, à Dixmude, dans différentes églises d'Anvers, de Bruges et de Gand, a Nieuport, à Haekendover, etc. Beaucoup sont anonymes, comme celles de Vilvorde ; cependant on sait que les belles stalles de Saint-Martin à Ypres et celles de l'église de Loo furent exécutées, respectivement en 1598 et en 1624, par le sculpteur yprois Urbain Taillebert ; celles de Notre-Dame et de Sainte-Anne, à Bruges, par Schockaert et Schapelinck

Fig. 8. — Ancienne cathédrale Saint-Martin, à Ypres.

(voir page 25)

en 1664 ; celles de Saint-Jacques, dans la même ville, par Martin Moenaert vers 1674 ; celles de Saint-Vincent à Soignies par Malpas en 1675-1676 ; celles de Sainte-Waudru à Mons par Simon Bonneau vers 1707 ; celles de Saint-Michel à Gand par Paul de Sutter et Michel Vervoort le Vieux en 1721 ; celles de Grimberghen par Henri-François Verbruggen (1).

Ces dernières stalles sont souvent citées pour leur beauté ; elles sont beaucoup moins riches que celles de Vilvorde ; aucune figure en ronde bosse ne les anime ; l'œuvre du statuaire se borne à des bustes-médaillons en bas relief, qui décorent les hauts dossiers de chacun des sièges du second rang.

A partir du milieu du XVIII^e^ siècle les stalles, comme les autres meubles d'église, deviennent insignifiantes et sans art.

---

(1) Né et mort à Anvers, 1655-1724.

Chapitre V

LES CONFESSIONNAUX

Il en est des confessionnaux comme des stalles : si beaucoup sont de simples ouvrages de menuisiers et d'ornemanistes dont nous n'avons pas à nous occuper ici, il en existe cependant, et en nombre assez notable, auxquels des figures sculptées prêtent un très réel intérêt artistique.

Au début du XVII^e^ siècle, pas une seule église des Pays-Bas ne possédait de confessionnal. Ce fait s'explique par deux causes : d'abord, ce meuble ne fut introduit dans les temples qu'au XVI^e^ siècle ; il est vraisemblable que beaucoup d'églises n'en avaient pas encore été pourvues en 1566, lorsque éclatèrent les troubles religieux ; quant aux confessionnaux qui existaient alors, ils ont dû faire tout spécialement l'objet de la fureur dévastatrice des disciples de Calvin, abolitionniste radical de la confession.

Ce meuble était donc à créer. Toutes les églises en furent dotées. Par une sorte de protestation, voulue ou inconsciente, contre la doctrine calviniste, les confessionnaux furent l'objet de soins tout particuliers ; aussi le nombre de ceux que l'on peut citer comme intéressants, même dans les églises de rang tout au plus secondaire,

est-il trop grand pour que nous puissions les mentionne tous.

Nous ne signalerons que ceux dans la composition desquels entre pour une large part l'art du statuaire.

Ils se divisent en deux types principaux.

Le premier comporte trois compartiments dont les cloisons séparatrices s'élèvent jusqu'à la rencontre d'un plafond, qui règne d'un bout à l'autre du meuble ; l'intérieur se trouve ainsi dans une pénombre accentuée encore par une sorte de baldaquin de bois délicatement travaillé, placé dans le haut de la baie qui s'ouvre sur l'église. De chaque côté de l'entrée du compartiment du milieu, réservé au confesseur, se dresse une grande statue ; aux extrémités du meuble se place soit une autre figure, soit, plus fréquemment, une figure gainée — sorte de terme — ou même une simple colonne.

C'est à ce type qu'appartiennent les confessionnaux de l'ancienne église des Jésuites à Louvain, aujourd'hui paroissiale Saint-Michel, église dont l'intérieur réalise un des plus beaux ensembles de boiseries sculptées du XVII^e^ siècle qui soient dans le pays.

Les statues de la partie médiane sont des anges, porteurs d'attributs divers : une croix, un calice, un encensoir, une palme. Ils personnifient les Vertus, les Sacrements, et aussi les divers sentiments qui agitent l'âme du pêcheur repentant : le remords, l'espoir, la confiance, la joie. A ce point de vue leurs physionomies, d'expressions très diverses et très claires, sont des plus intéressantes à étudier. L'artiste a mis dans ces

figures plus que de la science : du sentiment. La correction des proportions et des formes, la grâce des attitudes — exemptes de l'affectation qui marque les œuvres de l'époque — la simplicité dans les draperies (combien rare alors !), elles ont tout cela ; elles ont mieux encore : le reflet de l'âme dans les traits du visage ; tel ange au regard sombre, qui d'une main tient une pomme et de l'autre étreint la gorge du serpent, enroulé à son bras, est remarquable à cet égard.

Les confessionnaux de Saint-Michel sont limités par deux colonnes torses, enlacées de spires de feuillages qu'égaient de minuscules angelots. Ils se relient les uns aux autres par un haut lambris de chêne, divisé en panneaux entourés d'encadrements de dessins variés ; un entablement, à frise de rinceaux, règne d'un bout à l'autre.

L'église dédiée aux Saints Pierre et Paul, à Malines, possède une décoration murale analogue à celle-là, mais les colonnes ont le fût lisse et galbé. Les statues, de poses très diversifiées, mais moins simples qu'à Saint-Michel de Louvain, ont été sculptées en 1703 par Nicolas Van der Vekene, statuaire de talent, de qui l'on ne peut dire, toutefois, qu'il atteignit à une réelle maîtrise ; il est aussi l'auteur de deux des confessionnaux de l'église Sainte-Catherine, à Malines ; ceux-ci rappellent ceux dont nous venons de parler, tant par leurs qualités : formes correctes, exécution fort habile, que par leurs défauts : manque de simplicité, poses maniérées. Nous y reviendrons plus loin.

Fig. 9. — Eglise Notre-Dame, à Vilvorde
Stalles.
(voir page 31)

A Malines encore l'église Notre-Dame d'Hanswyck, en laquelle Luc Fayd'herbe s'est illustré à la fois comme architecte et comme sculpteur, possède des confessionnaux du même type exécutés, vers 1690 probablement, par Jean-François Boeckstuyns (1), autre statuaire malinois, à l'esprit inventif, au ciseau correct et délicat, mais enclin à l'exagération dans la recherche des lignes pittoresques.

Ici comme à Louvain, l'entrée de la stalle du prêtre est accostée de deux anges portant des attributs symboliques: un crâne, un calice, ou d'autres rappelant la Passion: l'écriteau avec les lettres I.N R.I., le voile de sainte Véronique avec l'empreinte du visage du Christ, etc. Près des entrées des pénitents, les colonnes sont remplacées par des figures gainées adossées, comme les anges, à des pilastres; figures symboliques aussi, tels certain vieillard repentant qui se tord les mains, et un autre qui embrasse avec ferveur une croix, emblème de la rédemption (pl. 10).

La baie centrale de ces confessionnaux est surmontée d'un petit fronton triangulaire sur lequel un ange est assis, au-dessous d'un second fronton, celui-ci de forme cintrée; figures d'exécution gracieuse, dans une combinaison architecturale d'un goût douteux.

Dans le second type de confessionnaux, prêtre et pénitents sont en pleine lumière; le plafond n'existe pas; les cloisons ne dépassent pas la hauteur des épaules des

(1) Né vers 1650, mort en 1734.

statues placées à l'avant-plan, qu'elles relient au grand lambris du fond, et leur arête supérieure dessine une sorte de console renversée.

De forts beaux confessionnaux de ce modèle se trouvent dans l'église Saint-Paul, à Anvers, et dans l'église Saint-Servais, à Grimberghen.

Les premiers sont d'une richesse poussée jusqu'à la surabondance. Les figures de la partie médiane sont des anges, aux poses quelque peu maniérées, debout sur des socles bas en forme de consoles. Les autres figures sont gainées ; mais les draperies dont elles sont vêtues tombent presque jusqu'au bas de la gaine, qu'elles dissimulent en majeure partie, de telle sorte que ces statues ne se distinguent guère des autres que par l'absence de pieds. Ce ne sont pas des figures décoratives quelconques, mais des personnages déterminés : la Vierge souriant à l'Enfant Jésus ; Saint Roch avec son bourdon, etc.

A l'un des confessionnaux de Saint-Paul, le dossier de la stalle du prêtre est surmonté d'un buste du Christ vu jusqu'à la ceinture, penché en avant, bénissant et, de la main gauche, montrant le ciel ; sa tête se détache sur un nimbe de rayons ; dans le bas, deux têtes ailées sortent des nues ; dans le haut, deux autres relèvent des draperies et des guirlandes ; aux côtés, un angelot sonne de la trompette, un autre élève une couronne ; tout auprès, taillés dans le fond des stalles latérales, deux grands médaillons ovales avec les bustes, en haut relief, de personnages en adoration ; puis des attributs divers ; puis d'autres bustes-médaillons, entourés de fleurs, au

milieu des panneaux des lambris, et d'autres encore, plus haut, sous l'entablement que soutiennent des consoles à tête d'ange ; et cet entablement, à nombreux ressauts, offre une longue frise de rinceaux, où s'ébattent de minuscules angelots.

Quelque admiration que l'on puisse avoir pour l'habileté quasi féerique avec laquelle est traité cet amoncellement de motifs divers, on doit regretter de voir dépenser avec une prodigalité voisine du gaspillage une fertilité d'imagination, une facilité d'exécution qui pourraient s'employer utilement ailleurs.

Les confessionnaux de Grimberghen paraissent presque simples, comparés aux précédents (pl. 11).

Henri-François Verbruggen y a placé, en avant-plan, quatre grandes statues allégoriques, d'allures mouvementées. Elles se relient, par des cloisons basses du type indiqué tantôt, aux lambris, très élevés, qui constituent le fond du meuble et s'étendent d'un pilastre à l'autre sur toute la longueur d'une travée du temple, pour chacun des confessionnaux. Ces lambris sont divisés en panneaux simplement moulurés ; vers le haut, quatre médaillons entourent des bustes de Saints, en bas relief. Le fond de la stalle du confesseur est plus orné : le buste (le Christ pour l'un, la Vierge pour un autre) est d'un relief plus prononcé, et deux angelots, presque en ronde bosse, s'accrochent au cadre fleuri qui l'entoure. Le tout est couronné de l'inévitable fronton cintré, avec un ornement quelconque dans le tympan. Deux de ces beaux

meubles figuraient à l'Exposition de l'Art belge au XVII^e^ siècle (Bruxelles 1910).

L'église de Wolverthem, à peu de distance de Grimberghen, possède aussi des confessionnaux gardés par de grandes figures d'anges, d'un caractère dramatique un peu forcé.

Dans plusieurs des églises construites au cours du XVII^e^ siècle (Saint-Paul à Anvers, Saint-Michel à Louvain, Saints-Pierre-et-Paul à Malines, etc.), les confessionnaux sont encastrés dans un grand lambris qui les relie en un vaste ensemble d'un bel effet décoratif ; dans les églises plus anciennes, remeublées à cette époque, chaque confessionnal est isolé.

Cinq confessionnaux exécutés en 1680 par JEAN VAN DELEN (1) se trouvent dans la collégiale Sainte-Gudule à Bruxelles : il y en a trois du côté de l'Evangile, deux du côté de l'Epître. Chacun d'eux constitue un motif d'architecture, avec entablement à nombreux ressauts et fronton brisé du plus détestable effet. A l'entrée de la stalle du prêtre sont placées deux figures, de bonnes proportions, mais d'exécution peu caressée; ces sculptures ne sont nullement avantagées par la peinture en imitation de chêne clair qui recouvre ces meubles. Elles auraient tout à gagner à être débarrassées de cet enduit et simplement vernies, comme les confessionnaux de Saint-Michel à Louvain, de Grimberghen, etc., ou

(1) Sculpteur bruxellois, mort en 1703.

Fig. 10. — Eglise N.-D. d'Hanswyck, à Malines.
Confessionnal, par J. F. Boeckstuyns.
(voir page 37)

peintes en vieux chêne, très foncé, si tant est que l'état du bois rende la peinture indispensable.

Parmi les autres confessionnaux décorés de sculptures dues à des artistes connus, nous citerons celui qui fut placé en 1650 dans l'église de Lebbeke, par Herman Ulner ; ceux du déambulatoire de l'église Notre-Dame à Bruges, datant de 1689, ornés de statues par Louis Haeghemans ; ceux de Sainte-Anne, à Bruges aussi, sculptés par Jean De Langher en 1699 ; ceux du transept de l'église des Saints-Jean-Baptiste-et-Evangéliste, à Malines, exécutés en 1703 par Nicolas Van der Vekene ; deux autres du même artiste, déjà mentionnés, en l'église Sainte-Catherine, dans la même ville ; l'un de ces derniers, dont les figures représentent Saint Pierre reniant Jésus, et le Christ chargé de chaînes, se classe parmi les meilleures œuvres de ce sculpteur.

D'après la description que nous avons donnée des deux types principaux de confessionnaux, on a pu voir que, dans le premier, la part de l'architecte est assez importante ; leur décoration est surtout œuvre d'ornemaniste ; le statuaire ne vient qu'en troisième rang ; dans le second type, l'œuvre du statuaire est beaucoup plus considérable ; il semble que dans ces derniers l'on ait eu la préoccupation d'atténuer la nature du *meuble* pour en faire surtout un *ensemble sculptural*.

A ce point de vue la palme revient, sans conteste, aux deux confessionnaux gigantesques placés, au début du XVIII^e^ siècle, aux côtés du porche principal de l'église

de Ninove, ancienne abbatiale des Prémontrés. L'un d'eux est consacré au Christ, l'autre à la Vierge.

Les entrées du premier (pl. 12) sont gardées par deux anges dont l'un tient le glaive et les balances de la Justice, l'autre un calice surmonté d'une hostie rayonnante. Un dais abrite la stalle du confesseur ; deux grandes courtines — de bois sculpté — en descendent, relevées par des angelots assis sur l'arête du lambris qui forme le fond du meuble ; ce lambris est accosté de deux grands enroulements, sortes d'ailerons renversés, sur lesquels deux figures sont agenouillées : d'un côté la Madeleine, de l'autre Saint Pierre, qui tient deux clefs énormes.

Le panneau du fond s'élève jusqu'à dépasser le dais, qui y est accroché par un gros anneau ; il se termine par un fronton cintré — toujours ce cintre ! — au bas duquel sont posés : du côté de la Madeleine, un crâne et, plus haut, un écusson baroque ayant pour tenant un angelot ; du côté de Saint Pierre, un coq, destiné à rappeler le reniement du Christ par le prince des apôtres, et une grande croix que deux petits anges soutiennent. Sur un socle, posé en acrotère au point culminant du fronton, se dresse une grande statue du Rédempteur, les bras tombants, les mains ouvertes en un geste d'accueil. Plus haut encore, fixé à la muraille, le triangle symbolique de la Trinité, entouré d'une gloire faite d'immenses rayons.

L'ordonnance générale du second confessionnal est identique ; les figures seules diffèrent.

L'un des anges du premier plan tient une croix ; le second pose la main sur une ancre. Les personnages agenouillés au sommet des ailerons latéraux sont un homme et une femme, en prières : sans doute représentent-ils les parents de Marie, Sainte Anne et Joachim. D'un côté du socle-acrotère planent deux têtes ailées ; de l'autre est assis un angelot armé d'une lentille, au moyen de laquelle il enflamme l'encens qui remplit une navette, posée au bas du fronton.

Sur le socle s'élève une grande figure de la mère du Christ. Un petit ange, planant à sa droite, soutient un écu baroque portant les mots : « Maria Mater gratiæ Mater Misericordiæ ». Au-dessus flotte, retenue par un angelot, une longue banderole avec l'inscription : « Refugium peccatorum ». Sur la gloire rayonnante qui surmonte cet ensemble se détache la colombe mystique, emblème du Saint-Esprit.

Ces confessionnaux, en dépit du symbolisme très clair des figures qui les animent, ne présentent, pas plus que les autres meubles décrits jusqu'ici, le caractère de gravité seyant à l'ameublement d'une église ; c'est un défaut inhérent à l'époque, comme les lignes contournées et surchargées de la partie architecturale, où se relèvent toutes les exagérations de mouvement que nous avons signalées déjà ; mais leur composition est grandement conçue et leur exécution, impeccable.

Les figures, celle du Christ et celles des quatre grands anges surtout, ne manquent pas de noblesse ; les poses sont naturelles, les proportions élégantes. Cepen-

dant, parmi ces statues et parmi toutes celles que nous avons mentionnées précédemment dans la décoration du mobilier religieux, il n'en est pas une dont on puisse dire qu'elle soit une « pièce de musée » : toutes sont conçues en vue d'un ensemble duquel elles ne peuvent être détachées.

Le premier des deux grands confessionnaux de Ninove est l'œuvre de Théodore Verhaegen, sculpteur malinois (1), dont nous retrouverons le nom plus loin ; l'autre, dont les figures sont un peu mièvres, est d'un de ses élèves.

Ces grandes et belles compositions se font plus rares à mesure que l'on avance dans le cours du XVIII^e^ siècle ; il est sensible que le génie inventif s'épuise en ces exubérances ; dès le milieu du siècle, les confessionnaux deviennent des meubles mesquins, dénotant chez leurs auteurs une imagination de la plus déplorable indigence.

---

(1) Né en 1701, † en 1759.

Fig. 11. — Eglise Saint-Servais, à Grimberghen.
Partie d'un confessionnal, par H.-F. Verbruggen.
(voir page 39)

Chapitre VI

LES CHAIRES

Les chaires à prêcher furent, comme les confessionnaux, anéanties par les iconoclastes ; du moins n'en reste-t-il en Belgique qu'un bien petit nombre qui soient antérieures au XVII^e^ siècle : l'une, provenant de l'église d'Alsemberg, est conservée aux Musées Royaux du Cinquantenaire ; une autre se trouve dans l'église de Watermael ; une troisième dans celle de Roucourt ; ajoutons celle de l'église de Nieuport, si malheureusement « restaurée » au siècle dernier ; total : quatre. Voici donc encore un meuble à recréer de toutes pièces — un nouvel aliment pour l'inlassable activité de nos sculpteurs religieux.

Pendant la première moitié du XVII^e^ siècle, la chaire à prêcher reste, relativement, assez simple ; il s'accomplit néanmoins, durant cette période, un commencement d'évolution qui amènera les combinaisons toutes nouvelles, rivalisant de richesse et de fantaisie, en honneur pendant le siècle suivant.

Un élément nouveau a fait son apparition : l'abat-voix. A part cela les chaires se composent d'abord, comme celles de l'époque ogivale, d'une cuve fixée à une colonne ou à un pilier ; tantôt elle est suspendue en

encorbellement ; tantôt elle repose sur un pédicule. Elle est de contour circulaire ou, plus souvent, polygonal ; des pilastres, et plus tard des consoles renversées rappelant les ailerons que l'on voit aux façades des temples, en divisent le pourtour en panneaux ornés de bas-reliefs ; ceux-ci, le plus souvent, sont des bustes présentés de profil : le Christ ou la Vierge à la face antérieure, les Evangélistes, les Pères de l'Eglise ou d'autres saints aux côtés ; des scènes bibliques se voient aussi, quoique moins fréquemment.

L'escalier à une seule volée, droite, est bordé d'une rampe à balustres ou à grands rinceaux travaillés à jour, offrant ces belles feuilles larges et opulentes qui caractérisent la décoration végétale du siècle de Louis XIV.

L'abat-voix, de même forme que la cuve, mais d'un diamètre beaucoup plus considérable, se rattache à cette dernière par un revêtement de bois plus ou moins richement décoré. Il est habituellement bordé d'un lambrequin et surmonté d'un motif décoratif amorti par une figurine.

Ce type de chaire se maintiendra jusqu'à nos jours dans les églises de rang secondaire ; mais dans les cathédrales et dans les temples d'une certaine importance, il s'enrichira de figures et de groupes en ronde bosse, en même temps que d'une ornementation de plus en plus somptueuse. Parallèlement à l'usage de ces meubles on verra s'ériger — surtout dans les églises abbatiales — dès le début du XVIII^e^ siècle, de véritables monuments de sculpture pittoresque — parties de sites ou de paysages, où le *meuble* s'efface et prend l'aspect d'une tribune

naturelle en plein air. La transformation est progressive.

Deux grandes figures d'anges viennent accoster le revêtement du fond ; debout sur le bord de la cuve, les bras levés, elles soutiennent l'abat-voix. La statuaire apparaît aussi dans la partie inférieure sous la forme de figures allégoriques, ou de saints ; bientôt on y voit des scènes bibliques ou légendaires, à plusieurs personnages. Le bois est employé seul d'abord ; au XVIII^e^ siècle le marbre blanc s'unit à lui, jetant la gaieté de sa note claire dans l'austérité du vieux chêne.

La chaire de Sainte-Walburge, à Audenarde, peut être donnée comme spécimen de transition entre le type du XVII^e^ et celui du XVIII^e^ siècle. On voit dans le bas des satyres, assis sur un socle mouluré, soutenant sur leurs épaules une sphère ; quatre angelots porteurs de trompettes, un pied posé sur la sphère, l'autre en l'air comme s'ils couraient, supportent la cuve. Celle-ci est carrée ; les angles sont abattus, et d'autres statuettes d'angelots se dressent dans de petites niches creusées à leur place ; la face antérieure porte le buste du Christ bénissant, en haut relief, dans un cadre ouvragé d'assez mauvais goût.

Le revêtement du fond est décoré d'un calice entouré de rinceaux. Deux figures d'anges supportent l'abat-voix polygonal, dont le plafond présente la traditionnelle colombe symbolique entourée de rayons, qui rappelle la descente du Saint-Esprit sur les Apôtres. Les faces de l'abat-voix sont moulurées à la façon d'un entablement ; la principale porte une draperie disposée

en guirlande, relevée par une tête ailée de chérubin. L'escalier n'a qu'une volée ; sa rampe est faite de grands rinceaux taillés à jour, largement et non sans élégance, dans d'épaisses pièces de bois.

Bien des détails seraient à critiquer dans cette chaire : les satyres, d'abord ; pourquoi ces figures mythologiques dans un meuble essentiellement chrétien ? Y aurait-il là une idée symbolique ? Elle n'est pas claire ; or, il importe que tout sujet destiné à frapper la pensée du peuple — et en première ligne, ceux qui s'offrent à ses yeux dans les temples — soient faciles à comprendre par le premier venu ; il faut proposer au peuple des enseignements, non des énigmes.

D'autre part, ces figures sont beaucoup trop petites d'échelle ; les anges courant sur le globe qu'elles supportent sont, en comparaison, des géants : faute contre le bon goût et contre le sentiment des proportions.

Nous avons, d'ailleurs, remarqué depuis longtemps que le bon goût n'est pas en général la qualité dominante des meubles d'église à l'époque dont nous nous occupons ; plus on s'éloigne du XVI^e^ siècle, plus il se perd ; et si nous décrivons ces meubles comme *types*, nous ne les offrons pas comme modèles. Ils n'en sont pas moins intéressants à étudier, non seulement parce qu'ils contribuent à caractériser les tendances de l'époque, mais encore parce qu'ils marquent une étape dans la voie des incessantes transformations de l'expression artistique : on trouve dans une chaire comme celle d'Audenarde la genèse des vastes compositions qui ont

Fig. 12. — Eglise (ancienne abbatiale) de Ninove.
Confessionnal, par Th. Verhaegen.
(voir page 42)

fait la renommée de certains sculpteurs du siècle de Louis XV.

Parmi les chaires dues à des artistes connus du XVII^e siècle citons, par ordre chronologique, celles de l'église de Loo, par URBAIN TAILLEBERT (exécutée en 1624) ; de l'église de Contich, par JEAN EYCKENS ou YKENS (vers 1639) ; de l'oratoire de l'Abbaye d'Afflighem, sculptée en 1642 par SERVAIS CARDON (1) ; de l'église Notre-Dame à Hasselt (d'abord à l'Abbaye d'Herckenrode), par JEAN DEL COUR ; de Sainte-Walburge à Bruges, par ARTUS QUELLIN LE JEUNE ; de l'église primaire de Vilvorde (primitivement dans l'église Saint-Georges à Anvers, démolie en 1812), exécutée par ARTUS QUELLIN LE VIEUX (oncle du précédent) après son retour de Hollande (1665) ; de Saint-Nicolas à Gand, par GERY PICQ (1670) ; de Saint-Vincent à Soignies, par BAUDOUIN LALOU (1670) ; de Saint-Jacques à Anvers, par LOUIS WILLEMSENS (1675) ; de Sainte-Anne à Bruges, par MARTIN MOENAERT (1675) ; de l'église des Grands Carmes à Anvers, par HENRI-FRANÇOIS VERBRUGGEN (1683).

Ce dernier nom nous amène à l'aube du XVIII^e siècle. A ce moment, un changement remarquable s'est accompli dans la construction de la chaire : elle ne s'adosse plus toujours à un pilier du temple. Comme pour affirmer son indépendance, cette tribune, du haut de laquelle la parole de vérité doit tomber sur le peuple, s'isole souvent

(1) Né à Anvers en 1607.

dans un entrecolonnement et se soutient par ses propres moyens.

Un ou deux arbres robustes abritent de leurs frondaisons la cuve accrochée à leur tronc ; celle-ci est, comme au siècle précédent, décorée de médaillons, avec des bustes de Saints ou des sujets religieux, en bas relief; on y accède par un ou par deux escaliers, à deux volées disposées en angle droit ou arrondies autour des colonnes, avec des rampes magnifiquement ouvragées ; l'abat-voix simule une tente ou une tenture d'étoffe suspendue aux branches et relevée par des angelots qui planent ; au pied des arbres, des scènes légendaires sont représentées par des figures de grandeur au moins humaine. Voilà, en même temps qu'un enseignement clair et vivant pour le peuple, une source de travaux où les sculpteurs peuvent déployer toutes les richesses de leur imagination, toute la puissance, toute l'originalité de leur talent.

Ce type de chaire, dans sa donnée générale simple et presque constante, se prête à des conceptions variées à l'infini ; il nous suffira d'en mentionner quelques-unes.

Marc De Vos (1) avait exécuté pour l'église des Augustins, à Bruxelles, une chaire qui fut, lors de la désaffectation de ce temple, transportée à l'église Notre-Dame-au-Sablon, où elle se trouve encore. Le dessin de ce meuble était dû à Wenceslas Coeberger, architecte de l'église pour laquelle il avait été fait.

(1) Né et mort à Bruxelles, 1650-1717.

Au bas, soutenant la cuve, les figures des quatre Evangélistes sont réunies en un groupe admirablement composé : l'homme ailé (St Mathieu), debout au centre, s'accoude sur l'échine du veau (St Luc), et tourne la tête vers l'aigle (St Jean) qui se pose sur son épaule ; le lion (St Marc) est à sa gauche. Deux grands enroulements s'élèvent du sol et supportent, à la hauteur du prédicateur, deux statues en pied : Saint Paul, qui tient un livre et une croix, et Saint Augustin, qui porte la palme et le cœur enflammé. La cuve est décorée de trois bustes-médaillons : Saint Thomas d'Aquin, la Vierge et Saint Thomas de Villeneuve. L'escalier, à une seule volée, est bordé de deux rampes faites de rinceaux travaillés à jour et enlaçant des angelots qui tiennent, d'un côté, le glaive de Saint Paul ; de l'autre, la mitre et la crosse de Saint Augustin ; deux autres anges, dont l'un porte une tiare, l'autre une navette et un livre, sont placés au départ de l'escalier. Deux autres encore, debout sur le bord de la cuve, soutiennent l'abat-voix, fait d'une large draperie et surmonté de quatre ornements à silhouette d'ailerons, avec une tête d'ange à la place de la volute supérieure.

L'ensemble est d'un travail fougueux, largement traité, mais très soigné et dont la science indiscutable atténue certaines exagérations. Les chairs, notamment, se font remarquer par un modelé d'un naturel parfait.

Henri-François Verbruggen exécuta, en 1700, la chaire de l'église des S.S.-Pierre-et-Paul, à Malines. La cuve de cette chaire est ornée de quatre bustes, en médaillons, de saints ayant appartenu à l'Ordre des Jé-

suites, pour qui le temple fut construit; ils sont séparés entre eux par les emblèmes évangélistiques ; le support représente le globe terrestre, sur lequel sont assises quatre figures qui personnifient les parties du monde ; l'escalier est bordé d'une rampe très habilement ouvragée, au bas de laquelle on ajouta, au siècle dernier, les statues des deux apôtres patrons actuels de l'église (elle avait été dédiée primitivement à Saint François-Xavier).

La chaire de Sainte-Gudule à Bruxelles, sculptée par H.-F. Verbruggen vers la même époque pour les Jésuites de Louvain, est trop connue pour que nous la décrivions ; tout étranger ayant passé par Bruxelles se rappellera cette pittoresque représentation de l'Eden, Adam et Eve chassés par l'ange au glaive de feu, l'effrayant squelette dont les mains décharnées s'accrochent au bas de la cuve, et les escaliers à rampes simulant des haies habitées par des animaux de toutes sortes, que Jean-Baptiste Van der Haegen ajouta vers la fin du XVIII^e^ siècle.

Michel Vervoort le Vieux (1) a composé, en 1713, la chaire de la cathédrale d'Anvers. Les escaliers à deux volées formant angle droit, avec leurs rampes en haies factices, soutenues çà et là par des troncs d'arbres qui servent de perchoirs à divers spécimens de la gent ailée, ont peut-être inspiré les additions de Van der Haegen à la chaire de Sainte-Gudule. Ici, le support est formé de quatre statues de femmes debout — encore les quatre parties du monde ; entre elles, et soutenant les

(1) Né et mort à Anvers, 1667-1737.

coins de la cuve qui est carrée, apparaissent les emblèmes des Evangélistes ; les angles de la cuve sont abattus et remplacés par des consoles surmontées de têtes décoratives ; l'une des faces sert d'entrée ; sur les autres, trois médaillons ovales avec les bustes, en bas relief, du Christ, de la Vierge et de Saint Bernard. C'est, en effet, pour l'abbaye de Saint-Bernard que cette chaire fut faite ; elle ne passa à Notre-Dame qu'en 1804.

Malines possède, dans l'église métropolitaine, une autre belle chaire de Vervoort — celle-ci bien originale. Elle avait été exécutée pour le couvent des Norbertines de Leliëndael ; aussi la scène de la partie inférieure a-t-elle pour sujet la Conversion de Saint Norbert : frappé de la foudre et tombé de son cheval qui s'abat sur les genoux, il implore le secours du Ciel. Ce drame se passe au pied d'une masse rocheuse sur laquelle, à la hauteur où se place le prédicateur, apparaît le Christ en croix ; près de lui, la Vierge et Saint Jean ; à ses pieds, une figure allégorique assise : l'Humanité repentante et suppliante. De l'autre côté de la chaire se voit encore le Paradis terrestre : le serpent enlaçant de ses anneaux le tronc de l'arbre fatal présente la pomme à Eve, qui tend la main pour saisir le fruit et le partager avec Adam, debout à côté d'elle. L'ensemble de cette conception montre donc la Chute de l'homme et sa Rédemption.

Vervoort eut, pour l'exécution de cette chaire, quatre collaborateurs ; l'un d'eux, Théodore Verhaegen, a laissé, outre le confessionnal décrit plus haut, des

œuvres remarquables dont la mention viendra en temps et lieu.

Dans une autre église de Malines, Notre-Dame au delà de la Dyle, se trouve une chaire relativement simple, dont l'auteur est Guillaume-Ignace Kerrickx le Jeune (1) ; elle date de 1718. Autour du support sont assis les quatre Evangélistes ; leurs emblèmes figurent au-dessus de leurs têtes, sous le fond de la cuve. Celle-ci est ornée de trois médaillons avec bustes en bas relief : le Christ, la Vierge et Saint Blaise ; l'escalier, unique, n'a qu'une volée ; l'abat-voix est bordé d'une corniche moulurée sur laquelle des angelots soutiennent d'autres médaillons ovales, encadrant des bustes ; entre eux, des ressauts de la corniche sont surmontés de vases décoratifs (pl. 13).

La chaire de l'église Notre-Dame-de-la-Chapelle, à Bruxelles, est de Pierre-Denis Plumier(2), élève de Louis Willemsens et maître de Laurent Delvaux, qui excella plus tard à composer ce genre de meuble.

Le sujet du soubassement est le prophète Elie ; persécuté par Jézabel, qui voulait l'empêcher de remplir sa mission divine, il s'est réfugié dans le désert, à l'abri du creux d'un rocher ; un ange lui apporte sa nourriture.

La cuve est attachée aux troncs de deux palmiers ;

(1) Né à Anvers en 1682, † en 1745.
(2) Né à Anvers en 1688, † en 1721 à Londres.

Fig. 13. — Eglise N-D. au-delà de la Dyle, à Malines.
Chaire, par G.-J. Kerricx.
(voir page 54)

une draperie, suspendue à leurs branches et relevée par des anges, forme l'abat-voix.

Cette chaire, d'une composition extrêmement simple, se recommande par une sobriété inconnue dans l'ornementation à cette époque, dont la plupart des œuvres pèchent par l'excès contraire.

Au début du XIX^e^ siècle, beaucoup de meubles provenant d'abbayes supprimées furent donnés aux églises ; nous en avons vu plus haut des exemples ; la chaire sculptée en 1742 par JACQUES BERGER (1) pour l'abbaye des Prémontrés à Ninove fut replacée, en 1807, dans l'église Saint-Pierre à Louvain. Cette chaire simule, comme celle de Saint-Rombaut, un entassement de rocs ; le sujet figuré à la base est aussi la Conversion de Saint Norbert, fondateur de l'Ordre des Prémontrés. En dépit de ces analogies, on ne peut dire que Berger ait copié l'œuvre de Vervoort. Les arbres placés à l'arrière-plan de la chaire de Louvain sont deux palmiers dont le feuillage s'élève à une grande hauteur au-dessus de l'abat-voix, produisant un effet des plus pittoresques.

La chaire de l'église Notre-Dame à Bruges, exécutée en 1743 par JEAN VAN HECKE (2), est moins originale ; le caractère « meuble » y est plus marqué, et sa richesse paraît frivole dans l'architecture sévère du temple. Le sculpteur a placé dans le bas une figure allégorique de

(1) Né et mort à Bruxelles, 1693-1756.

(2) Né à Dadizeele en 1699, † en 1777 à Bruges.

la Sagesse, assise sur le globe terrestre ; la cuve, circulaire, s'accroche à une grande draperie qui tombe de l'abat-voix ; son pourtour est orné de sujets religieux en bas relief, séparés entre eux par des angelots assis. L'abat-voix, soutenu par deux anges — sculptés par P.-J. Schaerlaecken (1) — est presque entièrement l'œuvre de P. Van Walleghem (2).

Il est bordé d'une corniche dont la moulure supérieure dessine quatre cintres sous chacun desquels est le buste, en bas relief, d'un des grands Docteurs de l'Eglise latine. Quatre angelots, gracieux d'allure mais un peu trop grands d'échelle, planent entre ces bustes. L'amortissement est formé d'une statue de la Vérité, debout sur les nues.

La disposition générale de cette chaire n'est pas sans rappeler, jusqu'à un certain point, celle que Théodore Verhaegen exécuta, en 1741, pour l'église des Saints-Jean-Baptiste-et-Evangéliste, à Malines ; celle-ci, comme celle dont nous venons de parler, est une compromission entre deux types de chaires : celui du XVII^e^ siècle — fort enrichi — pour le meuble proprement dit, et celui du XVIII^e^ pour la partie inférieure. Six figures, de grandeur nature, représentent le Bon Pasteur parlant au peuple ; la houlette à la main, au milieu de ses agneaux, il adresse la bonne parole à deux vieillards, à un jeune homme et à une jeune mère contre laquelle se

(1 et 2) De Bruges ; florissait en 1743.

presse son enfant ; les attitudes comme les physionomies montrent des auditeurs attentifs et avides d'apprendre. Ce groupe est naturel et très bien traité ; il est à regretter que la décoration maniérée du meuble, la lourdeur de forme de l'abat-voix — accentuée par quatre saillies en avant-corps entre quatre frontons cintrés — et la surcharge de ses ornements donnent à l'ensemble un air prétentieux et hardi tout à la fois qui caractérise les mauvaises tendances de l'époque.

A ce point de vue, nous préférons à cette chaire celle que le même artiste exécuta, de 1743 à 1746, pour Notre-Dame d'Hanswyck, à Malines ; c'est avec raison que celle-ci est regardée comme l'une des meilleures œuvres de Verhaegen.

Ici comme à Saint-Rombaut, à Saint-Pierre de Louvain, etc., le côté « meuble » est franchement abandonné. Un arbre au tronc énorme s'élève au milieu d'un enclos formé d'une haie de treillage ; sa ramure, dont les frondaisons sont en partie cachées par un nuage, constitue l'abat-voix ; la cuve, accrochée au tronc de l'arbre, est dissimulée sous une draperie qui se relève pour découvrir un buste de la Vierge portant l'Enfant Jésus. Au pied de l'arbre se répète — sans redite, toutefois — la scène de l'Eden, montrée par H.-F. Verbruggen à la chaire de Sainte-Gudule : Adam se tord les mains, Eve s'en cache le visage ; le Père Eternel jette l'anathème au serpent et montre du doigt l'Enfant Jésus qui élève la croix, promesse de rédemption. Au-dessus de l'abat-voix la Vierge, entourée d'anges, s'élève au ciel.

L'ensemble atteint, sans paraître y viser, à un grand effet. La pensée est claire et bien exprimée ; l'exécution est excellente. Quelques réserves de principe que l'on puisse faire quant à la conception de ces chaires, il faut reconnaître que celle de Notre-Dame-d'Hanswyck est l'une des meilleures du genre.

L'église Saint-Laurent, à Lokeren, possède aussi une chaire de Verhaegen, d'une exécution en tous points remarquable. Elle date de 1736, époque à laquelle l'artiste était dans toute la plénitude de son talent. Son type la rapproche de celle de l'église Saints-Jean-Baptiste-et-Evangéliste, à Malines ; il nous paraît superflu d'en faire la description.

L'un des statuaires les plus féconds du XVIII^e^ siècle, Laurent Delvaux (1), a laissé trois chaires des plus remarquables, toutes trois de ce type mixte où le meuble est simplement accompagné de compositions sculptées qui n'en sont pas inséparables, ne forment pas avec lui un ensemble homogène et complet. Des chaires de Saint-Rombaut ou de Notre-Dame-d'Hanswyck dépouillées des groupes ou des statues qui les animent, il ne resterait qu'un roc ou un arbre, sans signification ; si l'on enlevait les statues ou les groupes des chaires de Delvaux, à Gand et à Nivelles, le meuble demeurerait, montrant sa destination et se suffisant à lui-même ; cela dit pour caractériser les deux types différents de chaires, et non pour

(1) Né à Gand en 1698, † à Nivelles en 1772.

Photo E. Sacré, Gand.

Fig. 14. — Cathédrale Saint-Bavon, à Gand.
Chaire, par Laurent Delvaux.
(voir page 59)

critiquer comme superfétations les superbes groupes de Delvaux.

La chaire de Saint-Bavon (pl. 14) possède une cuve à quatre pans, attachée aux troncs de deux arbres ; deux escaliers à tracé sinueux y donnent accès ; leurs rampes déploient, comme l'extérieur de la cuve, toutes les richesses de l'ornementation du style Louis XV.

Au pied de chaque escalier, un ange ; au-dessous de la cuve, un groupe allégorique : un vieillard, le Temps, soulève le voile qui le couvre — le voile de l'ignorance ; il regarde une femme, la Religion, sur la poitrine de laquelle brille la lumière de la vérité, et qui lui montre un livre où sont inscrits ces mots qu'elle est censée prononcer : « Relève-toi de la mort, le Christ t'éclairera ».

Quatre médaillons de marbre blanc ornent la cuve de chêne. Les anges et le groupe du bas sont aussi en marbre blanc ; de même les deux arbres, dont les branches retiennent une draperie qui forme l'abat-voix.

Cette chaire date de 1745 ; celles de Nivelles sont de vingt-sept ans moins anciennes.

La chaire sculptée par Delvaux pour la collégiale Sainte-Gertrude rappelle en bien des points celle de Saint-Bavon ; toutefois, il n'y a pas d'anges au bas des escaliers.

Le groupe principal, en marbre blanc, a pour sujet *le Christ et la Samaritaine* — scène expressive et d'une touchante familiarité : comme un voyageur las qui se repose et parle à une paysanne des contrées lointaines

qu'il a parcourues, Jésus, assis près du puits de Jacob, fait entrevoir à la Samaritaine ce pays merveilleux dont il est non le pionnier, mais le créateur ; ce pays où nul n'est repoussé, où le plus humble est le mieux accueilli ; et cette fille de parias écoute, surprise et ravie, ces mots de fraternité, d'amour du prochain, qu'ignore sa race dédaignée des Juifs ; debout, les mains croisées sur le vase posé sur la margelle du puits, elle ouvre des yeux émerveillés aux horizons nouveaux, insoupçonnés, qu'évoque pour elle la parole du Messie.

La cuve est ornée de trois médaillons ovales, du même marbre que le groupe, et qui représentent, en bas relief, trois paraboles ; les angles sont renforcés de consoles de chêne surmontées de têtes ailées, de marbre blanc. De la même matière sont encore les deux arbres aux troncs desquels la cuve est attachée ; sur leurs branches se déploie une draperie aux bords frangés — l'abat-voix — relevée par des têtes de chérubins ; sur cette draperie de bois, deux angelots de marbre blanc, dont l'un embouche la trompette.

Deux escaliers, qui reviennent en courbe devant les piliers du temple, donnent accès à la tribune ; leurs doubles rampes, travaillées à jour et terminées par de grands enroulements à coquilles, présentent des fleurs et des feuillages d'un aspect extrêmement riche et d'un travail précieux.

Pour l'exécution de la partie en bois de cette chaire, Laurent Delvaux eut un collaborateur, Philippe Lelièvre.

Le maître la considérait avec raison comme l'une de ses meilleures œuvres.

La seconde chaire de Sainte-Gertrude n'est pas inférieure au point de vue de l'exécution des statues ; mais celles-ci ont moins de simplicité et moins d'expression.

Cette chaire est entièrement en bois. Les deux figures du soubassement représentent *le prophète Elie secouru par un ange*, dans le désert d'Horeb.

Elie, assis sur une souche d'arbre, le coude sur un tronc coupé, la tête sur le bras, est profondément endormi. L'ange qui lui apporte sa nourriture s'approche avec précaution en se penchant vers lui.

La cuve, de forme circulaire, est ornée de trois encadrements de style Louis XV, mais il ne s'y trouve aucun sujet sculpté. On y monte par un escalier en « échelle de meunier » garni d'une balustrade de simples lattes, dont la pauvreté contraste singulièrement avec la riche ornementation de la tribune. Sans doute l'escalier primitif a-t-il disparu au moment où cette chaire fut enlevée de l'église des Carmes, aujourd'hui supprimée. Sans doute aussi était-elle, à l'origine, adossée à un mur ou à un pilier ; il paraît difficile d'expliquer autrement le fond plat, encadré de deux pilastres corinthiens, qui ne semble point fait pour se dresser librement dans l'espace.

On est parfois surpris de rencontrer dans des églises rurales des chaires à grands sujets sculptés en ronde bosse, aussi importantes que celles qui, des anciennes abbayes, ont été transférées dans des paroissiales ur-

baines ; on voit ainsi, à Wolverthem, une chaire au bas de laquelle est figuré, en grandeur naturelle, le miracle de Saint Hubert : le patron des chasseurs, entouré de sa meute, s'agenouille devant le cerf qui porte entre les bois le crucifix. A Wesemael, une chaire des plus riches représente Saint Georges, à cheval. Plusieurs autres seraient à citer ; mentionnons, dans un autre ordre d'idées, celle de l'église d'Acren, qui appartient au plus simple des types que nous avons indiqués : sa cuve, en encorbellement, est cylindrique ; deux angelots en ronde bosse, trop grands d'échelle, sont adossés à son pourtour ; un autre plane au-dessous. L'abat-voix, bordé d'un petit lambrequin à festons, est surmonté de quatre très grands enroulements, disposés en croix ; à leur point de rencontre s'élève une statuette de Saint Jean enfant ; au milieu des intervalles séparant les enroulements se dresse, sur le bord de l'abat-voix, un ornement en rocaille. La rampe est surtout typique : divisée en deux grands compartiments travaillés à jour, avec une délicatesse à laquelle il faut rendre hommage, elle présente ces enchevêtrements bizarres et arbitraires de filets maigres, étirés, contournés, entremêlés de motifs rappelant la coquille, tout à fait caractéristiques du style *Pompadour* qui, vers le milieu du XVIII^e^ siècle, s'implantèrent partout où s'épanouissaient, cinquante ans auparavant, les plantureux feuillages du temps de Louis XIV.

Cet amaigrissement des motifs d'ornement est un signe curieux de dégénérescence, un précurseur de la ruine totale de l'art décoratif dans le meuble d'église.

Chapitre VII

LES BANCS DE COMMUNION

Nous avons signalé déjà dans l'ornementation de l'époque de Louis XIV, une végétation luxuriante, avec de grandes feuilles, dentelées comme l'acanthe antique, enroulées en lourds rinceaux qui rappellent — mais en plus cossu — les fastueuses décorations du forum de Trajan et des plus beaux monuments romains du début de notre ère. C'est dans les bancs de communion surtout que l'on admire les élégantes volutes de ces feuillages, égayés de grappes, d'épis ou de grandes fleurs écloses dans l'imagination des sculpteurs — terrain fertile où le génie jette les semences de ces plantes extraordinaires, belles comme les plus belles œuvres de la nature, dont ils s'inspirent sans la copier.

La banc de communion est, de par sa destination même, une sorte de balustrade nécessairement rectiligne et de hauteur invariable ; il ne se prête ni à la variété des formes, ni à la grande décoration statuaire. L'esprit d'invention des artistes n'y trouve qu'un champ d'action forcément limité, et l'échelle réduite des figures s'impose aux sculpteurs.

Toutes ces contraintes ne semblent guère les avoir embarrassés. Des bancs de communion en tous points

remarquables ont été sculptés pour l'église Notre-Dame au delà de la Dyle, à Malines, par Antoine Du Flos, en 1618 ; pour l'église du Grand Béguinage, dans la même ville, par J.-F. Boeckstuyns, auteur des confessionnaux d'Hanswyck ; pour l'église Saint-Pierre, à Louvain, par Alexandre Van Papenhoven (1) ; pour les églises Saint-Jacques et des Augustins, à Anvers, et Sainte-Walburge, à Bruges, par H.-F. Verbruggen, etc., etc.

Ce n'est pas toujours devant le maître-autel que se trouvent les ouvrages les plus importants ; les autels secondaires ont parfois aussi des bancs du plus haut intérêt ; nous donnerons comme exemple et comme modèle du genre celui qui fut sculpté par Artus Quellin le Jeune (pl. 15) pour le prieuré de Leliëndael et qui se trouve aujourd'hui à l'entrée de la chapelle du Saint-Sacrement (chapelle paroissiale), la première que le visiteur trouve à sa gauche en pénétrant dans l'église métropolitaine Saint-Rombaut, à Malines.

Les sujets décoratifs symbolisent l'Eucharistie sous la forme du pain et du vin, comme à l'autel de Notre-Dame d'Anvers dont nous avons parlé plus haut, et dont l'un des auteurs fut Artus Quellin le Vieux.

Le banc est divisé en trois compartiments, limités par des motifs en forme de niches à ailerons, niches sans fond, dans l'encadrement desquelles se détachent quatre petits anges portant le pain, une amphore et un calice contenant le vin.

(1) Sculpteur anversois, 1668-1759.

Fig. 15. — Cathédrale Saint-Rombaut, à Malines.
Banc de communion, par A. Quellin le Jeune
(voir page 64)

Dans le premier compartiment, à la gauche du spectateur, deux opulents rinceaux chargés de grappes de raisin sont séparés entre eux par un groupe de quatre angelots ; deux de ceux-ci, debout, expriment le jus des grappes dans un grand calice dont les deux autres, assis, soutiennent le pied.

Au troisième compartiment, les rinceaux portent de grands épis de maïs et de blé ; au milieu, quatre angelots amoncellent des gerbes.

Au centre de la division médiane est placé un ostensoir orné de deux figurines minuscules élevant une couronne royale ; deux personnages en habits religieux, un homme et une femme, sont agenouillés aux côtés de l'ostensoir, qu'ils touchent de la main en s'inclinant. Le fond est rempli par deux enroulements de feuillages terminés par de grandes fleurs largement épanouies.

Cet ensemble admirablement ciselé, d'une richesse noble et nullement tapageuse, suffirait à faire d'Artus Quellin le Jeune le digne émule de son oncle.

Non moins habile d'exécution est le banc de communion, en chêne, de l'église Saint-Michel, à Louvain.

D'une longueur inusitée, il se développe sans interruption devant le maître-autel, les deux autels latéraux, et fait retour en avant à droite et à gauche du fond de l'église. Il est divisé en de nombreux compartiments, tous ornés de superbes rinceaux à jour, encadrant des motifs ingénieusement variés : l'Agneau mystique, couché sur le livre aux sept sceaux, au-dessous du triangle rayonnant de la Trinité divine ; le monogramme couronné

de la Vierge, entouré de têtes ailées et surmontant un croissant de lune enlacé par un serpent ; des angelots en des poses diverses portant des attributs religieux : le crucifix, la palme, l'évangéliaire — ou allégoriques : la faux du moissonneur, etc.

Les compartiments sont séparés entre eux par des socles pleins, à la face desquels sont suspendus des cadres ovales entourant de grands bustes de saints ou de saintes, en bas relief. Aux deux côtés de la partie mobile du banc faisant face à l'autel majeur, ces bustes sont remplacés par deux sujets : la chute de la manne dans le campement des Hébreux, et la table d'or chargée des douze pains de proposition. La description est impuissante à faire bien apprécier l'esprit inventif qui a dicté la composition de cette œuvre, et l'habileté merveilleuse de son exécution. En dépit du nombre, de la variété et de la richesse des motifs, il n'y a dans ce banc, pas plus que dans celui de Quellin à Malines, ni surcharges alourdissantes, ni superfétations ennuyeuses.

Quelques bancs de communion de l'époque de Louis XV sont de jolis travaux de ferronnerie, dont la description nous éloignerait de notre sujet ; la plupart des bancs du XVIII^e^ siècle sont en bois, et il n'en est guère qui puissent prétendre à se classer au-dessus des ouvrages d'une plus ou moins habile menuiserie.

Chapitre VIII

LES TOMBEAUX

Jusqu'à la fin du XVI^e^ siècle avait persisté, d'une manière générale, la tradition médiévale consistant à représenter sur les dalles des sarcophages les défunts en *gîsants,* étendus, les mains jointes, souvent les yeux ouverts, mais néanmoins dans l'attitude du repos absolu. Au XVII^e^ siècle, ces gîsants s'animent : ils se soulèvent, s'accoudent sur les coussins où reposait leur tête, ou bien s'agenouillent, méditent et prient.

Dès l'époque gothique, des bas-reliefs commémoratifs, encastrés dans les murailles des temples, avaient montré les défunts à genoux, accompagnés d'un Saint patron qui les présente au Seigneur ou à la Vierge. Plus tard, à l'époque de la Renaissance, étaient apparus de petits monuments muraux en forme de portiques sous lesquels des figurines en ronde bosse représentent les défunts devant un prie-Dieu ; ces monuments avaient servi de modèles à d'autres, plus vastes, où le père et la mère de famille, agenouillés devant un autel, sont suivis de leurs descendants, au nombre de douze ou quatorze parfois, tous à genoux, en file, deux par deux. Il y a, dans ces suites de personnages d'attitudes identiques, une sorte d'hiératisme que l'on remarque même à une époque

assez avancée — par exemple dans les monuments muraux des comtes de Mérode dans l'église de Châtelineau, des de Lalaing à Sainte-Catherine d'Hoogstraeten, etc. Ces personnages reproduisent, à de nombreux exemplaires, la pose sévère des statues de Louis XII et d'Anne de Bretagne, agenouillées sur la plate-forme du dais qui abrite leur tombeau monumental, érigé par Jean Juste dans l'église abbatiale de Saint-Denis, sous le règne de François Ier.

Dans certains tombeaux du XVIe siècle, les défunts sont représentés deux fois : d'abord à l'état de cadavre, étendus sur la dalle du sarcophage, enveloppés de leur linceul ; puis, sur une autre dalle formant une sorte de baldaquin, « au vif », c'est-à-dire les yeux ouverts, les mains jointes, revêtus de leurs habits de cérémonie.

Agenouillées ou couchées, ces figures ont un caractère funéraire qui ne peut tromper; on les devine glacées dans l'éternel repos ; les statues à genoux elles-mêmes semblent moins une représentation des défunts à l'époque de leur vie qu'une invite muette mais explicite, adressée aux survivants, à prier pour les morts.

Au XVIIe siècle, les poses figées font place aux attitudes libres et variées de la vie réelle.

Dans les églises cathédrales, les tombeaux des évêques sont disposés le long des clôtures du chœur, chaque sarcophage étant encadré d'un motif d'architecture dans le style de l'époque ; souvent les statues des défunts sont accompagnées de figures debout sur des piédestaux ou sur des consoles, sous des niches accostées

Fig. 16. — Cathédrale Saint-Rombaut, à Malines.
Tombeau d'André Cruesen, par Luc Fayd'herbe.

Voir page 63.

de colonnes ; ainsi l'architecture s'allie à la sculpture en une intime harmonie.

A Malines, dans le chœur de Saint-Rombaut, un chef-d'œuvre de Luc Fayd'herbe (pl. 16) montre l'archevêque André Cruesen agenouillé sur son propre sarcophage, devant le Christ, qui est debout et tient la croix de résurrection ; la figure du Sauveur se dresse sur une console formée de nuages sous lesquels planent deux têtes ailées.

Le prélat rassemble d'une main les plis de sa chape et porte l'autre main à sa poitrine, en levant les yeux vers le Sauveur ; derrière lui un vieillard à longue barbe, le Temps, jette un regard sur celui dont il va faucher l'existence, tandis qu'un angelot semble vouloir arrêter son geste. La composition est simple, claire et profondément expressive ; les figures sont traitées avec toute l'élégance et la perfection que l'on peut attendre du meilleur élève de Rubens. Elles se détachent sur une belle clôture de cuivre ajourée, découpée en capricieuses arabesques et interrompue par deux pilastres de marbre noir ; aux extrémités du monument sont deux colonnes torses faites, comme les statues, de marbre blanc.

Un autre mausolée, faisant face à celui de Cruesen, est conçu dans les mêmes données ; c'est le tombeau de l'archevêque Humbert-Guillaume, comte de Precipiano, mort en 1711. Il comporte aussi trois grandes figures en marbre blanc : le prélat agenouillé, les mains jointes, devant la Vierge, qui porte sur le bras droit l'Enfant Jésus, couché ; derrière le défunt, un angelot (fixé au

fond, mais qui paraît assez singulièrement assis en l'air) déroule un phylactère ; puis une femme debout — la Foi ou la Religion — qui tient un crucifix. Les draperies, d'un beau jet, attestent l'étude de l'antique (Michel Vervoort, auteur de ce monument, avait séjourné à Rome jusqu'en 1701) ; mais ni la mise en scène ni l'exécution n'atteignent à la maestria de l'œuvre de Fayd'herbe.

Le fond de ce mausolée est divisé en trois compartiments : celui du milieu est rempli par une grande dalle de marbre blanc ; les deux autres, par d'élégantes grilles de cuivre. L'encadrement est en marbre noir, coupé de bandeaux blancs ; aux extrémités, deux pilastres couplés, à face cannelée, en marbre noir, sont couronnés de chapiteaux à feuilles d'acanthe en marbre blanc.

Entre ces tombeaux et le maître-autel, deux autres monuments funéraires se font pendant ; ceux du troisième et du septième archevêques de Malines : Mathias van den Hove († 1620) et Alphonse de Berghes († 1689).

Le premier de ces tombeaux est placé sous une arcade du côté de l'Évangile, immédiatement après le monument d'André Cruesen. Le défunt, en grand costume archiépiscopal, la mitre en tête, est étendu sur la dalle supérieure du sarcophage, accoudé du bras droit sur un coussin, la tête reposant sur la paume de la main, le bras gauche étendu sur le corps. Cette figure, d'un faire large et savant, est en terre cuite ; peut-être n'est-elle qu'un modèle destiné à être remplacé par une statue de marbre, qui ne fut jamais exécutée. L'auteur en est inconnu ; tout au moins, son attribution à Luc Fayd'herbe ne

peut-elle, que nous sachions, s'appuyer sur aucune preuve décisive. Ce qui est de Fayd'herbe, c'est la grande arche de marbre noir avec bandeau de l'archivolte en marbre blanc retombant sur deux colonnes de même couleur, qui abrite ce tombeau; cette ordonnance architecturale fut élevée en 1665, en même temps que le maître-autel ; celui-ci est accosté du côté de l'Épître d'un autre portique cintré, d'une architecture différente du précédent, mais sans disparate : l'archivolte de marbre noir est coupée de trois claveaux de marbre blanc ; les colonnes sont remplacées par des pilastres cannelés noirs, avec bases et chapiteaux composites de marbre blanc aussi.

Au-dessous de cette seconde arche, le septième archevêque de Malines, Alphonse de Berghes, est étendu sur la dalle supérieure d'un cénotaphe. Il a les yeux ouverts et se soulève sur le coude droit près duquel, sur la tablette, est placée sa mitre ; il touche de la main droite la croix épiscopale suspendue à son cou, au-dessus de la chape, et porte la main gauche à la poitrine.

Dans le fond règne un garde-corps à balustres blancs supportant une corniche de marbre noir, sur laquelle se dresse un grand blason ovale aux armes du défunt, encadré de feuillage et accosté de deux angelots. Le chapeau à larges bords du prélat est posé sur une croix qui surmonte le blason.

La figure d'Alphonse de Berghes est une très bonne œuvre de Marc de Vos le Vieux, auteur de la belle chaire de l'église Notre-Dame-au-Sablon, ainsi que des

bas-reliefs et des statues décoratives des maisons du Renard et de la Louve, sur la Grand' Place, à Bruxelles ; ces dernières œuvres ont disparu pour la plupart, de même que la statue de Maximilien-Emmanuel de Bavière, gouverneur général des Pays-Bas, placée par de Vos au sommet de la maison des Brasseurs.

Quatre monuments funéraires entourent aussi le chœur de la cathédrale Saint-Bavon, à Gand. Le premier vers l'entrée du chœur, du côté de l'Évangile, est celui de l'évêque Antoine Triest, mort en 1657 (pl. 17). L'évêque avait commandé son mausolée à François Du Quesnoy, qui s'était fixé à Rome ; l'excellent artiste n'exécuta que les deux ravissants angelots assis aux côtés du cénotaphe, l'un tenant un sablier, l'autre appuyé sur un flambeau renversé (1) ; il quitta l'Italie pour venir sculpter d'après nature la figure de l'évêque ; mais, déjà malade au moment de son départ, il dut s'arrêter à Livourne, où il mourut. Mgr Triest remit alors la commande au frère de François, Jérôme Du Quesnoy (2). Celui-ci fit de la statue-portrait du prélat un véritable chef-d'œuvre ; à demi-couché, accoudé sur le bras droit, le bras gauche reposant sur le corps, la tête penchée par l'âge et la méditation, il est d'un réalisme saisissant. Au fond, contre la clôture du chœur, deux statues debout,

(1) Moulages aux Musées du Cinquantenaire, Art monumental, nos 1978 et 1979, salle XIII.

(2) Né à Bruxelles en 1602, supplicié en 1654.

Fig. 17. — Cathédrale Saint-Bavon, à Gand.
Tombeau d'Antoine Triest, par les Du Quesnoy.
(voir page 72)

en marbre blanc comme celle de l'évêque, représentent la Vierge et le Rédempteur.

La figure de Triest, dans sa noble tranquillité, fait un contraste marqué avec celle de l'évêque Eugène-Albert d'Allamont dont le mausolée, exécuté en 1673 par Jean Del Cour (1), sépare le précédent du maître-autel (pl. 18). Le prélat est agenouillé, un peu penché en avant, lisant l'inscription d'une banderole que déroule un squelette (de bronze doré) ; il porte la main gauche à la poitrine et fait de l'autre un geste quelque peu affecté.

Devant lui la Vierge, debout, porte l'Enfant Jésus ; du côté opposé, un archange tient un glaive flamboyant.

Ces trois figures sont d'une élégance extrême — excessive même — et d'une impeccable exécution ; mais l'on ne peut s'empêcher de regretter que l'artiste ait donné à l'évêque une pose trop cherchée, d'une grâce un peu prétentieuse, et surtout qu'il ait, à plaisir, multiplié les plis des draperies, comme pour y faire montre de son habileté à fouiller la matière dure, à manier le marbre comme une cire molle ; cachant les pieds du prélat, le bas de son manteau forme un amas de plis délicatement ciselés jusqu'à une étonnante profondeur ; c'est un travail prestigieux, mais où l'excès du détail détruit la grandeur. Le voisinage des œuvres de Jérôme Du Quesnoy et de Jean Del Cour montre clairement les différences qui sé-

(1) Sculpteur liégeois, né à Hamoir en 1627, mort à Liége en 1707.

parent leurs écoles, et constitue un éloquent plaidoyer en faveur de l'art simple et naturel.

Des deux autres mausolées du chœur de St-Bavon, l'un fut sculpté par Rombaut Pauwels, dit Pauli (1), en 1666 ; l'autre, par Géry van Helderenberg (2), une vingtaine d'années plus tard. Le premier représente l'évêque Maes étendu sur la dalle du sarcophage ; le second comporte trois figures : Charles Vanden Bosch, huitième évêque de Gand, agenouillé devant le Christ, sous l'égide de son patron, saint Charles-Borromée. Cette dernière statue est fort belle et suffirait à consacrer la réputation de son auteur.

La chapelle particulière de l'évêque Triest, située dans le déambulatoire, derrière le chœur de la cathédrale Saint-Bavon, est séparée des deux chapelles contiguës par de grandes baies en arcades, dont chacune est occupée par un mausolée monumental.

Celui que l'on trouve à gauche en entrant dans cette chapelle (pl. 19) est orné d'une statue remarquable dont l'auteur est encore Géry van Helderenberg ; elle représente le treizième évêque de Gand, Philippe Van der Noot, à demi-couché sur un sarcophage ; les mains jointes, appuyé du coude droit sur un coussin, il se soulève pour regarder un groupe de trois personnages : le Christ attaché à la colonne et flagellé, que lui désigne un ange, à genoux près de lui.

---

(1) De Malines, 1625-1700.

(2) De Gand, florissait vers 1683.

La figure de l'ange — élégante, mais trop grande — est due à Pierre de Sutter (1) ; le groupe, placé sur un piédestal aux pieds du cénotaphe, est l'œuvre d'un Récollet, Jean Boeksent dit Frère Jean (2).

L'arcade est traversée en biais par une grande croix, à laquelle trois angelots se cramponnent, bien plus qu'ils ne paraissent la porter. Toutes les figures sont en marbre blanc (3).

Nous rencontrons pour la première fois le marbre de couleur dans le monument qui fait face à celui-là : une immense draperie rougeâtre, accrochée à la corniche de l'un des piédroits de l'arcade, tombe jusque sur le sarcophage, qu'elle recouvre presque en entier. Sur cette draperie sont gravés les noms et titres de Mgr Maximilien-Antoine Van der Noot, quinzième évêque de Gand.

Un coussin est posé sur la dalle du cénotaphe ; le prélat y est agenouillé, la main droite sur le cœur ; en face de lui, sur des nuages qu'un ange soutient, apparaît la Vierge, assise ; l'Enfant Jésus, debout entre les genoux de sa mère, fait à l'évêque un geste d'accueil.

Ce monument fut achevé en 1778 par Pierre-Antoine Verschaffelt (4), neveu et élève de Pierre de Sutter, et son collaborateur dans diverses œuvres.

---

(1) Sculpteur gantois, mort en 1740.

(2) Né et mort à Gand, 1660-1727.

(3) Le dessin de ce mausolée est du peintre Louis Cnudden, né à Gand en 1682.

(4) Né à Gand en 1710, mort à Munich en 1783.

L'une des plus belles statues tombales du XVII^e^ siècle est celle, en albâtre, du cinquième évêque d'Ypres, Antoine de Hennin, agenouillée sur le mausolée de ce prélat, dans l'église Saint-Martin, ancienne cathédrale d'Ypres. Ce tombeau fut exécuté en 1626 par URBAIN TAILLEBERT ; c'est une œuvre admirablement traitée sous tous les rapports, dans laquelle se reflètent les traditions de la plus belle période de la Renaissance.

L'évêque en prières, la crosse entre les mains, est vêtu d'une chape dont les broderies, charmantes de dessin et rendues avec une merveilleuse délicatesse, seraient dignes du ciseau du célèbre Jehan Mone, « Maistre artiste » de Charles-Quint, le prince des travailleurs de l'albâtre au XVI^e^ siècle.

Eloquente sans emphase, cette figure est grande par sa simplicité, en dépit de la minutieuse perfection du travail (pl. 20).

Sauf de rares exceptions, l'usage de placer sur le tombeau la figure en pied du défunt ne dépasse pas le XVII^e^ siècle ; plus tard, on se contente ordinairement d'un buste. Le Musée Royal de Sculpture de Bruxelles possède le buste en marbre du chevalier J.-F. Van Caverson, provenant de son mausolée et exécuté par MICHEL VERVOORT LE VIEUX ; le même artiste avait fait, pour en orner leurs monuments funéraires, les bustes de Melchior Zybert, conseiller du Conseil privé de Brabant, et d'Albert de Coxie, baron de Moortsel. Le mausolée d'un autre conseiller de Brabant, Charles de Bourgeois, à

Photo E. Sacré, Gand.

Fig. 18. — Cathédrale Saint-Bavon, à Gand.
Tombeau d'E.-A. d'Allamont, par Jean Del Cour.

(voir page 73)

Notre-Dame-au-Sablon à Bruxelles, est aussi décoré du buste du défunt. Celui de Balthazar Moretus, dans la cathédrale d'Anvers, porte son buste, exécuté en 1700 par Jean-Claude de Cock (1) ; etc.

Vers le milieu du XVII^e^ siècle était apparu un nouveau genre de monument funéraire, qui devint à la mode au siècle suivant ; il se compose d'un soubassement, rappelant plus ou moins la forme d'un sarcophage, et sur lequel se dresse une stèle, qui affecte souvent un profil d'obélisque ou de pyramide aiguë, en marbre de couleur. L'effigie du défunt — un buste en bas relief encadré d'un ovale — est fixée à la pyramide ou tenue par une statue de marbre blanc qui se détache sur celle-ci.

Dans l'église métropolitaine à Malines, le monument funéraire du général Prosper-Ambroise, comte de Precipiano (pl. 21), adossé à celui de l'archevêque, son frère, comporte ainsi un soubassement sur la corniche duquel deux angelots sont assis ; il supporte une stèle triangulaire, en marbre griotte, très élevée et ornée, aux deux tiers de sa hauteur, d'un médaillon de marbre blanc chargé d'un glaive et surmonté de la couronne comtale. Sur un piédestal semi-circulaire accolé au soubassement se dresse une statue de marbre blanc : la Force, personnifiée par une femme casquée, cuirassée et revêtue de l'égide comme la Pallas antique, appuyant la main gauche sur une massue, la main droite sur un grand médaillon ovale qui porte le profil du défunt, en bas relief. Cette figure se

(1) Sculpteur anversois, mort en 1736.

détache agréablement sur le rouge diapré de la stèle ; bien campée, d'une pose naturelle et simple, largement drapée, d'une parfaite correction de formes, exempte de tout détail futile ou superflu, elle fait le plus grand honneur à son auteur, Michel Vervoort le Vieux.

La disposition du tombeau de Prosper-Ambroise de Precipiano a été imitée dans le mausolée du cardinal Thomas-Philippe d'Alsace, placé dans la même cathédrale. La stèle est moins élevée et le triangle qu'elle dessine moins aigu. La statue représente la Vierge portant l'Enfant Jésus qui distribue des roses ; les draperies de cette figure n'ont pas le fouillis de plis de celles de Jean Del Cour ; mais elle n'atteint ni la perfection des formes, ni la noblesse élégante de la pose de celle de Vervoort. Cette œuvre est anonyme ; en 1813, J.-F. Van Geel (1) a complété la ressemblance de ce monument avec le précédent en y ajoutant le profil du cardinal Ph. d'Alsace, dans un médaillon ovale soutenu par un angelot.

Deux monuments funéraires du même genre, placés dans l'église métropolitaine de Malines, sont encore à signaler ; aucun des deux ne présente l'effigie du défunt ; tous deux sont formés d'un soubassement surmonté d'une stèle triangulaire et de figures en ronde bosse qui avaient, dans l'origine, une autre destination.

Le premier est une œuvre des plus charmantes du

(1) Né à Malines en 1756, † à Anvers en 1830.

célèbre Luc Fayd'herbe : un groupe en pierre, représentant *Saint François-Xavier agenouillé devant la Vierge.*

Une plinthe supporte la figure de Marie ; assise sur un siège bas, tenant Jésus sur ses genoux, elle apprend à épeler à son fils ; mais l'Enfant a rejeté le livre, qui est tombé ; il se penche en tendant les bras vers le Saint qui, prosterné, une main sur le cœur, lui offre un fruit (?). Le fond est formé d'une stèle pyramidale à laquelle sont attachés trois angelots tenant un livre ouvert.

Le groupe de la Mère et de l'Enfant est délicieux de naturel. La coiffure de la Vierge, en épaisses ondulations cachant les oreilles, est en partie recouverte d'un voile relevé en mantille espagnole plutôt qu'en capuchon. Sa robe étoffée, le grand manteau de l'Apôtre des Indes sont drapés en larges plis parfaitement traités et exempts du fouillis que les sculpteurs de l'époque se plaisent souvent à donner aux étoffes.

Comme nous l'avons dit plus haut, cette œuvre de Fayd'herbe n'était pas destinée à l'emplacement qu'elle occupe aujourd'hui : elle se trouvait jadis dans la chapelle de la sodalité des Jésuites (on sait que François-Xavier fut l'un des premiers disciples d'Ignace de Loyola). A la place actuelle de ce monument se trouvait le mausolée des trois Berthout, puissants seigneurs de Malines au XIII^e^ siècle. Ce mausolée, datant du XIV^e^ siècle, fut détruit par les iconoclastes en 1580. Un nouveau cénotaphe fut érigé à la mémoire des seigneurs, et la fabrique l'orna de façon magnifique en plaçant sur sa tablette cette belle composition.

L'autre monument est de moindre valeur. Il fut sculpté, d'après un dessin de Jacques-Gilles Smeyers (1), par un statuaire de second ordre, Jean-François van Turnhout, malinois, de qui l'on ne sait ni quand il naquit ni quand il mourut ; il eut toutefois une longue carrière : inscrit à la Gilde de Saint-Luc avant l'année 1702, il travaillait encore cinquante-cinq ans plus tard.

Le groupe dont il s'agit représente *le Christ bénissant un enfant que lui présente son ange gardien.*

Les trois figures sont debout ; leurs attitudes sont naïves, les proportions assez lourdes ; les draperies manquent de logique et de simplicité. L'enfant n'a rien d'enfantin ; le Seigneur est dépourvu de majesté et l'ange gardien, d'élégance.

Ces figures — derrière lesquelles se dresse une stèle, comme aux mausolées précédents — ornaient une fontaine, dans les jardins du palais archiépiscopal, avant de prendre place sur le monument érigé à la mémoire du premier archevêque de Malines, le cardinal Antoine Perrenot de Granvelle.

Un sculpteur d'Anvers déjà nommé, Mathieu van Beveren, élève de Pierre Verbruggen le Vieux, exécuta en 1678 le mausolée de Claude-François Lamoral, comte de la Tour et Taxis, mort en 1676, qui se trouve dans la chapelle Sainte-Ursule, dans l'église Notre-Dame-au-Sablon, à Bruxelles.

(1) Artiste malinois, 1657-1732.

Fig. 19. — Cathédrale Saint-Bavon, à Gand.
Tombeau de Ph. Van der Noot, par Géry Helderenberg.
(voir page 74)

Ce monument est orné de trois belles figures allégoriques, de marbre blanc : *la Vertu, le Temps, la Renommée.*

La Vertu porte, suspendu à une cordelière, un écu aux armes, insignes et marques d'honneur de la noble famille ; le Temps se dépense en inutiles efforts pour le lui arracher et faire tomber dans l'oubli les mérites du défunt, que, d'autre part, la Renommée proclame ; quelques jolis angelots complètent la composition.

Ce mausolée est très réussi, dans son ensemble comme dans ses détails ; la disposition des figures, leurs attitudes sont heureusement trouvées ; le modelé des chairs, les plis des draperies sont savamment et fort agréablement traités.

Il s'en faut de beaucoup que l'on puisse en dire autant d'un autre tombeau, un peu plus moderne, dont l'auteur semble s'être inspiré quelque peu de la pensée philosophique de Van Beveren.

Ce monument, érigé en 1700 par Pierre-Ferdinand Roose, baron de Bouchaut, etc., à la mémoire d'un membre de sa famille, se trouve à Bruxelles dans la collégiale Sainte-Gudule (chapelle du Saint-Sacrement). Il se compose d'un pseudo-sarcophage, servant de soubassement à un portique de marbre noir rayé de bandeaux blancs. Devant ce portique, un vieillard maigre et mal bâti armé d'une faux (pour montrer qu'il doit personnifier le Temps) s'agenouille à demi, et assez maladroitement, sur une grosse sphère symbolisant le monde; un bambin pleurant, tout enveloppé de voiles, tient un

médaillon ovale à l'effigie du défunt, que le Temps semble lui disputer.

Nous croirions faire trop d'honneur à cette composition médiocre en disant qu'elle est d'un aspect théâtral : elle est burlesque ; le Temps avec son globe évoque, au lieu de pensées graves, l'idée d'un clown faisant avec une maladresse voulue, pour amuser le public, l'exercice de « la boule ».

Dans la même chapelle se voit le mausolée de Pierre Roose, par François Langhemans, de Malines. C'est un sarcophage de marbre rouge, placé sur un haut soubassement noir ; deux angelots à demi-couchés sur le sarcophage tiennent un blason aux armes du défunt. Sur le fond, de marbre noir, se détachent deux autres angelots, de marbre blanc, qui portent un médaillon ovale à l'effigie de Pierre Roose, de profil, regardant l'autel.

Tous ces petits anges sont agréablement présentés ; mais combien inférieurs à ces délicieux enfantelets modelés avec amour, avec tendresse, dirai-je, par François Du Quesnoy et, d'après ses leçons, par les deux Artus Quellin !

La seule comparaison suffirait à montrer la supériorité des sculpteurs qui ont fait ou achevé leur éducation en Italie. Elève de Luc Fayd'herbe, Langhemans fut un statuaire de mérite, apprécié non seulement dans sa ville natale, mais à l'étranger : en Angleterre et surtout en Allemagne.

On voit par ces quelques exemples que les auteurs de monuments funéraires du siècle de Rubens, et leurs

successeurs immédiats, eurent des conceptions très variées, rendues avec plus ou moins de talent. La note générale de ces inventions est le principe presque constant de la représentation de la vie sur les tombeaux, soit en la personne du défunt lui-même, soit en d'autres figures.

Cet usage est renouvelé de l'antiquité ; sans remonter jusqu'aux tombes égyptiennes, on peut l'observer dans les stèles funéraires grecques dès le VI^e^ siècle avant notre ère, comme sur les sarcophages étrusques et romains (1) ; il se perdit au Moyen âge.

Le XVII^e^ et le XVIII^e^ siècles virent ériger de nombreux mausolées, remarquables sous divers rapports (il y a souvent des restrictions à faire au point de vue de l'art pur) ; parmi les plus notables nous citerons — sans entrer dans les détails de leur description, car ils se rattachent en général à l'un des types que nous avons indiqués — les monuments funéraires :

de l'évêque Jean Malderus et de la famille Moy (ce dernier dessiné par Rubens), dans la cathédrale d'Anvers, par JEAN VAN MILDER ;

de l'évêque gantois Villain, dans la cathédrale de Tournai, par JÉRÔME DU QUESNOY ;

de l'archevêque de Cambrai, François Van der Burch, à Cambrai, par LOUIS LE DOUX, de Mons (1616-1667) ;

(1) Voir aux Musées royaux du Cinquantenaire (Art monumental) les moulages N^os^ 17, 29, 2590, 2624, 2625, 2759, 2743, 2750, etc.

du chanoine Rombaut Huens, dans l'église des Saints Jean-Baptiste et Evangéliste, à Malines, et de Jehan de Marchin à Modave, par Luc Fayd'herbe ;

du chanoine Louys, placé en 1649 dans la cathédrale de Tournai, par Géry Boniface (né à Tournai, † en 1669) ;

de l'évêque Ambroise Capello († 1676), dans la cathédrale d'Anvers, par Artus Quellin le Jeune ;

de l'archiduc Ernest d'Autriche, dans la collégiale Sainte-Gudule, à Bruxelles, par Robert Colyns de Nole (né à Utrecht entre 1550 et 1570, mort à Anvers en 1631 ou 1636 ; cet artiste travailla en collaboration avec son frère, Jean) ;

du prince-évêque Jean-Louis d'Elderen, dans l'église de Genoels-Elderen, par Arnold Honthoire (né à Liége vers 1630, † en 1709) ;

du comte Ernest d'Ysembourg, à Sainte-Gudule, à Bruxelles, par Jacques Voorspoel (né à Malines, † en 1663) ;

d'Hélias d'Huddeghem, dans l'église des Carmes déchaussés à Gand, par Jacques Cocx (mort à Gand en 1665) ;

du baron Jacques de la Berlière, à Sainte-Gudule, et du président du Conseil privé de Brabant Charles d'Hovyne († 1671), par Jean van Delen ;

de Guillaume Bronchorst et de sa femme Marie Warluzel (1695), dans l'église Saint-Jacques à Gand, par Jean Matheys (mort à Gand en 1710) ;

Fig. 20. — Ancienne cathédrale Saint-Martin à Ypres.
Statue tombale d'Antoine de Hennin, par Urbain Taillebert.
(voir page 76)

des familles Keurlinck, à Notre-Dame, et Van Delft, dans l'église Saint-Georges, et du marquis del Pico (1), dans l'église Saint-Jacques à Anvers, par Pierre Scheemaekers le Vieux (Anvers, 1640-1714) ;

de la famille de Witte, à Notre-Dame, et de Dorothée Dimmer, au Béguinage, à Anvers ; des abbés Fourneaux et Pallant à Sainte-Gertrude à Louvain ; de Ferdinand et d'Albert de Trazegnies, dans la collégiale de Nivelles, par Guillaume Kerricx le Vieux (né à Termonde en 1652, † en 1719 à Anvers);

du chanoine Joachim du Puget, dans la cathédrale de Gand ; seule œuvre connue de Henri Matheys, de Gand (1657, † 1752) ;

l'épitaphe de la famille de Peeters, à Saint-Jacques, à Anvers, par Michel Vervoort le Vieux;

le tombeau de M. de Ghysels, dans l'église Sainte-Catherine, à Liége, par Renier Panhay (né à Rendeux en 1684 ou 1687, † en 1744, à Liége) ;

le monument commémoratif des abbés de Parc, à l'abbaye, et le tombeau de l'évêque de Smet, à Saint-Bavon à Gand, par Jacques Berger ;

celui de Philippe de Spinola, à Notre-Dame de la Chapelle, à Bruxelles, par Pierre-Denis Plumier (né à Anvers en 1688, † en 1721 à Londres) ;

ceux des évêques van Susteren et de Castillion, dans la cathédrale de Bruges, par Henri Pulincx le Vieux (né

(1) Ce dernier monument offre une composition macabre : le défunt est tiré du sommeil éternel par deux squelettes.

à Bruges en 1690, † en 1781) ; etc., etc., — sans oublier le tombeau d'Eugène de Berghes, dans l'église de Grimberghen : portique composite au-dessous duquel est une superbe statue du défunt, à genoux sur le sarcophage.

Ces monuments présentent entre eux une grande variété de composition ; tous ne sont pas d'égal mérite, pas plus que tous ne se signalent par une conception originale ou compliquée, comme ceux que nous avons décrits ; certains d'entre eux reproduisent encore les formules des siècles précédents : défunts représentés en *gîsants*, étendus sur le couvercle du sarcophage, les mains jointes, dans une attitude qui annonce le repos éternel, ou, plus souvent, accoudés, la tête sur la main.

L'énumération qui précède peut, comme celles des chaires, des confessionnaux, etc., sembler fastidieuse ; nous les donnons surtout parce qu'elles contribuent à démontrer l'extraordinaire activité artistique qui régna pendant cette période de notre histoire. Encore n'avons-nous cité qu'un nombre relativement très minime d'œuvres typiques, différentes de conception et de rendu, et dont l'étude peut caractériser le talent et la mentalité propres à chaque artiste ; ce volume ne suffirait pas à la simple mention de tout ce que nos églises renferment encore de meubles et de monuments, dont beaucoup sont intéressants à plus d'un titre, du XVII^e^ et du XVIII^e^ siècles.

Chapitre IX

LES STATUAIRES FLAMANDS

Nous pénétrons maintenant dans le domaine de la statuaire pure, c'est-à-dire conçue et exécutée pour elle-même, et non pour faire partie intégrante d'un ensemble décoratif, pour orner un tombeau, un meuble, un motif architectural quelconque.

Nous avons fait dans cet ouvrage à la sculpture religieuse une place très large, mais nullement exagérée en comparaison de celle que cet art occupe dans l'histoire des deux siècles que nous étudions ; car l'impulsion donnée par la haute protection dont le favorisèrent les archiducs Albert et Isabelle ne se ralentit guère après leur mort.

Il n'est, d'ailleurs, point d'édifice civil qui prête autant que les églises aux applications de la sculpture, à l'extérieur et plus encore à l'intérieur, où, sans parler même des œuvres d'art proprement dites, de nombreux « meubles fixes », monumentaux par eux-mêmes, sont prétextes à décoration sculpturale ; elles ont été l'objet de la sollicitude de nombreux et généreux donateurs : par piété sincère ou par ostentation, des prélats, des nobles, des familles en vue ont tenu à honneur de les enrichir, et beaucoup des objets d'art qu'elles renferment

rappellent, en même temps qu'un grand nom d'artiste, un grand nom historique.

La très grande majorité des sculptures anciennes qui sont parvenues jusqu'à nous sont conservées dans les temples, ou en proviennent. C'est là aussi que nous trouverons la plus grande partie des œuvres de la statuaire pure, qu'il nous reste à examiner.

Voici d'abord la théorie des Apôtres, des Evangélistes, des Saints patrons, adossés aux colonnes des grandes nefs, aux pilastres ou aux murs des bas-côtés et posés sur des consoles — celles-ci, en général, d'un style assez tourmenté.

L'exécution des statues appartenant à une même série était confiée à différents artistes. A Bruxelles, par exemple, dans la collégiale Sainte-Gudule, les figures des Apôtres Paul, Barthélemy, Mathieu et Thomas sont de Jérôme Du Quesnoy ; celles de saint Jude, de saint Simon et de saint Jacques le Mineur, de Luc Fayd'herbe ; saint Philippe et saint André ont été exécutés par Jean Van Milder ; le sculpteur Tobias (1) a taillé les statues de saint Pierre, de saint Jacques le Majeur et de saint Jean l'Évangéliste.

Un autre Saint Mathieu de Jérôme Du Quesnoy existe à Bruxelles ; il se trouve dans l'église Notre-Dame

(1) De Bruxelles; florissait vers 1636. M. le chevalier Edm. Marchal suppose que cet artiste pourrait être le même que le Tobie de Lelis, dont il sera question plus loin. (*La Sculpture et les chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie belges,* Bruxelles, J. Hayez, 1895, p. 383.)

Fig. 21. — Cathédrale Saint-Rombaut, à Malines.
Tombeau de P.-A. de Precipiano, par M. Vervoort.

(voir page 77)

de la Chapelle, faisant partie d'une suite de figures des Apôtres, qui comprend aussi un Saint Pierre et un Saint Jacques de Luc Fayd'herbe. Les culs-de-lampe qui portent toutes ces statues se font remarquer par leur composition ultra maniérée.

Une admirable statue en marbre de Sainte Ursule, par J. Du Quesnoy, se trouve au fond de l'une des chapelles de l'église Notre-Dame-au-Sablon, à Bruxelles. Les chairs sont d'un modelé tel que le marbre paraît vivre ; les mains sont, à elles seules, un chef-d'œuvre ; les draperies sont de bon goût et exemptes d'exagération. Il est regrettable que le visage soit dénué de toute expression.

La même église possède, adossées aux colonnes de la nef principale, les statues des douze apôtres ; elles reposent sur des culs-de-lampe de mauvais style, qui portent des dates allant de 1641 à 1646. Deux de ces figures sont dues à Tobie de Lelis qui les exécuta gratuitement, moyennant qu'on lui fournît la pierre et qu'on lui remît en franchise de droits les lettres de bourgeoisie (1).

J. Du Quesnoy tailla dans l'ivoire plusieurs beaux crucifix ; il en existe un à Bruxelles, dans la sacristie de l'église Notre-Dame-au-Sablon ; deux à Malines, l'un dans la sacristie de l'église des Saints Pierre et Paul, l'autre dans celle du Grand Béguinage (Saint-Alexis) : Christ janséniste (les bras levés), admirable d'expression,

(1) Abbé De Bruyn, *Notice sur l'Église de Notre-Dame-au-Sablon.* Bull. des Comm. Roy. d'Art et d'Archéologie, 1872, pp. 84 à 210.

dont les Musées du Cinquantenaire possèdent un beau moulage (1). Deux autres crucifix du même artiste se trouvent, l'un dans la chapelle du château de S. A. S. le duc d'Arenberg à Enghien, l'autre à l'évêché de Gand. On lui doit aussi la statue de la *Madeleine repentante*, placée sur un enrochement dans l'un des bas-fonds du Parc de Bruxelles.

La plus célèbre des œuvres profanes de J. Du Quesnoy est, bien certainement, « le plus ancien bourgeois de Bruxelles », statuette de bronze servant de fontaine et qui porte en flamand la dénomination laconique, mais expressive, de « Manneken Piss ». Elle se trouve en plein centre de la ville, à l'angle des rues de l'Etuve et du Chêne.

On s'accorde généralement à croire que la figurine actuelle est l'œuvre originale de Du Quesnoy ; nous avons appris récemment qu'elle n'en est que la reproduction. Il résulte, en effet, d'une communication faite par M. Ouverleaux-Lagasse en séance générale de la Société d'Archéologie de Bruxelles, le 4 janvier 1909 (Annales de cette Société, tome XXI, page 46), que la figurine de Du Quesnoy fut volée et brisée en 1817 ; les débris, retrouvés et rajustés, servirent à faire un moule dans lequel fut coulée la statuette actuelle.

Le Parc de Bruxelles reçut au XVIII^e^ siècle une décoration sculpturale admirablement réussie, quoique les statues qui la composent n'eussent pas toutes été conçues

(1) Art monumental, Salle XIII, n° 2373.

en vue de l'emplacement qui leur fut assigné ; plusieurs dataient même du siècle précédent, telle la Madeleine de Du Quesnoy ; telles les deux gracieuses figures du chevalier Gabriel de Grupello (1) représentant *Narcisse* et *Diane* ; empruntées à l'hôtel de Tour et Taxis en 1780, elles décorèrent le pourtour du grand bassin du Parc jusqu'au moment où le souci de leur conservation décida le Gouvernement à les faire transporter au Palais des Beaux-Arts, dont elles ornent maintenant les escaliers latéraux, tandis qu'une autre œuvre de ce statuaire délicat et distingué : la fontaine de Neptune et Thétis (jadis au Marché au Poisson), figure sur un palier, au bas du grand escalier central. La facture des figures de cette fontaine est absolument remarquable ; il est à regretter que leurs poses et la tête du cheval marin placé dans le couronnement soient tourmentées à l'excès.

Hâtons-nous de dire que le Parc n'a rien perdu à l'enlèvement des deux statues de Grupello : elles sont remplacées par des copies exécutées par l'un des meilleurs de nos artistes contemporains, le comte J. de Lalaing ; c'est dire que ces copies sont elles-mêmes d'excellentes œuvres d'art.

Parmi les sculptures du Parc de Bruxelles, il convient de citer encore deux bons groupes qui montrent le début et la fin de la légendaire « Chasse de Méléagre » : l'un représente le fils d'Œnée attaquant le sanglier qui dévastait Calydon ; l'autre, Méléagre vainqueur du monstre.

(1) Né à Grammont en 1644, † en 1730.

Ces groupes sont les seules œuvres connues comme ayant été exécutées aux Pays-Bas par un statuaire bruxellois de talent, Pierre-François Le Jeune ; né en 1721, il passa douze années de sa vie à Rome, vingt-quatre à Stuttgart, et ne revint dans sa ville natale qu'à l'âge de cinquante-sept ans.

Jacques Berger, dont nous avons cité différents ouvrages, sculpta en 1751 le beau couronnement de la fontaine élevée sur la place du Grand Sablon, à Bruxelles, aux frais de lord Thomas Bruce. C'est un groupe allégorique : Minerve, assise sur un rocher, montre à deux enfants un grand médaillon portant les profils de François Ier et de Marie-Thérèse d'Autriche, souverains des Pays-Bas. L'un des enfants, sonnant de la trompette, personnifie la Renommée ; un autre, assis, s'accoude sur une urne renversée, allégorie d'un fleuve ; un troisième, du côté opposé, tient la lance de la déesse.

Ce groupe distingué d'allure, aussi correct de formes que pittoresque de lignes, fut l'une des dernières bonnes productions de la statuaire du XVIIIe siècle. Pendant la période suivante, un seul sculpteur soutint la vieille réputation artistique de Bruxelles : G.-L. Godecharle (1), élève de Laurent Delvaux.

Godecharle avait trente ans lorsque l'architecte Guimard, qui réalisait alors l'important ensemble architectural qui encadre le Parc de Bruxelles, lui confia l'exécution du fronton du palais élevé pour servir aux

(1) Né en 1750, † en 1835.

séances du Conseil de Brabant — notre actuel Palais de la Nation. Détruit par l'incendie en 1820, ce fronton fut refait par Godecharle lui-même.

Le gouverneur général des Pays-Bas, le duc Albert de Saxe-Teschen, faisait alors construire le Palais de Laeken ; les superbes sculptures dont Godecharle le décora, tant au dedans qu'au dehors, subirent le sort de son premier fronton — sort qui fut aussi celui des œuvres dont Rude avait enrichi le Pavillon royal de Tervueren : le feu les anéantit, le 1er janvier 1890.

Il reste encore de Godecharle, dans la principale allée transversale du Parc de Bruxelles, deux beaux groupes allégoriques, des enfants symbolisant les Arts et le Commerce, et, dans le parc superbe du château seigneurial de Wespelaer, une quinzaine de statues et de groupes ; mais l'examen de ces dernières œuvres nous amènerait au XIXe siècle.

Malines, la ville natale de Luc Fayd'herbe, possède la plupart de ses œuvres; cependant, il n'a pas contribué à l'exécution des statues des Apôtres, en pierre de France, hautes de 2m25, qui vinrent remplacer, au XVIIe siècle, les anciennes figures de bois adossées précédemment aux colonnes de la nef principale de Saint-Rombaut et que les Gueux avaient brûlées en 1580.

Des douze statues actuelles de l'église métropolitaine, dix sont dues à André Colyns de Nole (1), qui les exécuta entre les années 1630 et 1636 ; ce sont, dans

(1) Né et mort à Anvers, 1598-1639.

l'ordre de date de leur placement, les Saints Jean l'Evangéliste — Pierre, André, Jacques le Mineur — Philippe — Paul, Jacques le Majeur, Mathieu, Thomas et Barthélemy.

Sans être médiocres, ces figures ne peuvent être citées comme des œuvres de premier ordre ; en général elles manquent de fermeté ; les têtes sont dépourvues de noblesse ; les attitudes paraissent hésitantes ; ce n'est pas ainsi que l'on se figure les premiers disciples qui ont répandu par le monde la doctrine du Christ, et sacrifié leur vie à leur foi. Les plis des draperies ne sont pas toujours logiques, mais ils ont la qualité d'être assez largement traités, surtout dans la figure de Saint Pierre. L'auteur des culs-de-lampe de style rocaille sur lesquels ces figures reposent a déployé beaucoup d'ingéniosité pour en varier l'ornementation ; il a fait montre d'un esprit très inventif ; mais un peu plus de simplicité dans ces supports eût été plus favorable aux œuvres qui les surmontent.

Jean Van Milder fit, pour la même série, le Saint Simon. La figure de Saint Jude est du fils de Jean, Corneille Van Milder (1), qui exécuta pour la même église la statue de Saint Mathias, placée aussi dans la grande nef.

Luc Fayd'herbe a sculpté, pour l'ancienne chapelle des Jésuites, deux beaux groupes, placés actuellement au bas de l'arche gigantesque qui soutient le mur orien-

(1) Né à Anvers ; florissait vers 1638.

tal de l'église métropolitaine : l'un d'eux représente *Sainte Anne et la Vierge;* l'autre, *Saint Joachim* et un enfant qui lui présente un livre ouvert.

Le premier offre une scène familière : Sainte Anne est assise, la main gauche reposant sur le genou ; du bras droit elle entoure la Vierge, enfant, debout à côté d'elle. Marie parle en soulignant ses phrases de gestes des deux mains ; sa mère, penchée vers elle, l'écoute avec attention.

Ce groupe est charmant d'intimité, et d'une facture très élégante ; il est regrettable que l'on puisse reprocher à la figure de la Vierge d'être un peu trop petite et de représenter moins un enfant qu'une grande personne à une échelle réduite.

Saint Joachim, assis également, fait du bras gauche un geste énergique ; l'enfant debout à sa droite disparaît presque derrière le livre qu'il soulève.

Ces deux groupes sont placés sous des niches ogivales trilobées, peu profondes ; au sommet de l'arc, de part et d'autre, s'ébattent deux angelots.

Pour intéressantes que soient ces deux œuvres, elles n'ajouteront rien à la réputation du grand statuaire malinois. Nous préférons à la figure de Sainte Anne celle de la Vierge du monument des Berthout, que nous avons mentionnée précédemment.

Parmi les autres ouvrages de Luc Fayd'herbe conservés à Saint-Rombaut, il convient de citer encore : un groupe placé dans le transept sud ; il montre, devant *Saint Joseph, l'Enfant Jésus* debout sur le globe terrestre ;

un autre groupe, adossé à un pilier près du chœur, représentant *St Charles-Borromée administrant le viatique à un pestiféré ;* le buste en marbre du Sauveur bénissant, qui surmonte la porte de la sacristie ; celui de la *Mater dolorosa*, en pierre blanche, placé dans le tympan d'une porte du pourtour du chœur. Ce buste, d'un sentiment poignant, est le reste d'une statue en pied qui, naguère, décorait un monument funèbre ; cette œuvre se trouva détériorée à tel point que l'on se décida, au début du XIX^e^ siècle, à la détruire ; il est heureux que ce beau buste ait été conservé.

L'église Notre-Dame au delà de la Dyle, à Malines, possède une grande statue de la Vierge sculptée en 1641 par Luc Fayd'herbe — d'après un dessin de Rubens, dit-on ; il faut reconnaître que cette figure n'est pas le chef-d'œuvre de l'artiste ; il semble que son ciseau, habitué à modeler le marbre au gré de la fantaisie du fécond statuaire, se soit mal accommodé d'avoir à traduire l'inspiration d'un autre — cet autre fût-il le grand Maître dont Fayd'herbe était l'élève préféré. Il montre plus d'ampleur et de liberté dans la *Sainte Catherine* abritée dans une niche, au-dessus de la porte principale de l'ancienne église du Grand Béguinage (aujourd'hui St-Alexis). Malheureusement cette figure, et celle du Père Eternel placée sous le fronton, au sommet de la façade de la même église, sont fort détériorées par les intempéries.

Cette dernière statue montre que Luc Fayd'herbe avait la notion très exacte de la façon de traiter les

Fig. 23. — Eglise N.-D. au-delà de la Dyle, à Malines.
Saint André, attribué à Th. Verhaegen.
(voir page 107)

Fig. 22. — Cathédrale Saint-Rombaut, à Malines.
Saint Jérôme, par Th. Verhaegen.

sculptures exposées à une grande hauteur et subissant, par ce fait, certaines déformations dues à la perspective. Il l'a, d'ailleurs, prouvé mieux encore dans les deux hauts-reliefs placés à l'intérieur de la coupole de l'église Notre-Dame d'Hanswijck. Ces compositions colossales, d'un extraordinaire effet décoratif, représentent la *Nativité* et le *Portement de Croix* — l'aurore et le crépuscule de la vie du Christ.

Du côté de l'Épître, c'est la naissance de Jésus : sous une arche, entrée de l'étable, la Vierge est assise, serrant contre son sein l'Enfant nouveau-né ; Joseph s'incline en pliant le genou devant le fils de Marie ; une femme vient d'apporter à la jeune mère des volailles, aux pattes ficelées, qu'elle retire d'un grand panier à anse ; deux vieillards se penchent ; une femme joint les mains, en admiration ; un paysan accouru, laissant les travaux des champs, tient encore sa fourche d'une main et, de l'autre, affermit sur son nez de grosses besicles. Des enfants se sont hissés sur la muraille pour contempler l'Enfant Sauveur ; un coq est juché sur un auvent de chaume. A l'autre bout du tableau, une pastorale qu'aurait pu dessiner Watteau : portant, comme Rebecca, l'amphore sur la tête, une jeune fille descend un escalier rustique; un jeune homme l'arrête et, de la main, lui montre le groupe qui entoure Jésus. Au milieu de la scène, un berger se hâte vers l'étable, ramenant l'âne rétif, campé sur ses jarrets, et le bœuf dont le conducteur hâte les pas nonchalants en le tirant de tout son effort par la queue, ramenée au-dessus de l'échine. Tout

cela est pris sur le vif ; le réalisme est familier et délicat ; la scène, animée sans agitation ; la composition, pittoresque et pondérée.

Du côté de l'Évangile se déroule le cortège lugubre du Calvaire. Par un chemin en lacet, qui serpente entre des ruines, la foule se rue vers le sommet de la montagne fatale ; soldats armés de lances, bourreaux portant l'échelle, hommes du peuple agitant un drapeau, sonnant de la trompette, se hâtent et se bousculent dans le passage étroit. Sous le poids d'une croix énorme faite de deux troncs d'arbres, Jésus est tombé á genoux ; quatre hommes réunissent leurs forces pour le traîner vers le lieu du supplice ; deux d'entre eux, des câbles au poing ou sur l'épaule, hâlent avec peine la croix ; le troisième l'a empoignée par la traverse ; le dernier attire à lui le Christ en le saisissant par la barbe ; tous ces hommes, dans leurs efforts, sont presque couchés sur la pente du chemin ; des cavaliers menacent le supplicié de leurs piques et des pieds de leurs chevaux cabrés ; dans une tour lézardée, sur une arche branlante, sur une voûte à demi écroulée, des gens hurlent, acclamant les bourreaux, huant le martyr avec de grands gestes, les bras au ciel. C'est tragique et poignant ; on ne pourrait mieux symboliser l'effort du Païen pour anéantir le Christianisme.

Rien qu'en ces deux œuvres, Fayd'herbe s'est révélé maître d'un talent souple et d'une rare puissance d'expression.

Un bas-relief en terre cuite, sous la fenêtre de la

chapelle dédiée à Saint Antoine, dans l'église Notre-Dame au delà de la Dyle, rappelle, malgré ses dimensions infiniment plus modestes, la composition animée et vigoureuse du *Portement de Croix*. Il a pour sujet *le Christ élevé en croix*. Peut-être est-ce une esquisse dont le maître se proposait de tirer une œuvre de grande envergure.

La croix sur laquelle Jésus est attaché (à la façon janséniste, les bras en V) traverse obliquement la scène ; quatre bourreaux s'efforcent de la dresser ; l'un d'eux, à la tête, donne un formidable effort sous lequel tous ses muscles se gonflent ; un autre tire une corde fixée à la traverse ; dans le fond, de petites figures de Juifs et de soldats à cheval. Cette composition est animée — toutes proportions gardées — du même sentiment dramatique, de la même énergie de mouvement que le grand haut-relief de Notre-Dame d'Hanswyck ; on y remarque les mêmes poses, fortement inclinées, des hommes qui poussent ou tirent avec un effort violent.

L'église Notre-Dame d'Hanswyck possède deux bustes de Luc Fayd'herbe : *la Vierge* et *Saint Augustin*, placés sous des arcades, aux côtés de l'autel de Saint Joseph, et un groupe : la *Vierge et Jésus*, qui décore la façade au-dessus de l'entrée principale.

Parmi les sculpteurs d'origine malinoise comme Fayd'herbe, trois retiendront surtout notre attention : Van der Vekene, Langhemans et Verhaegen.

Nicolas Van der Vekene, élève de Fayd'herbe, est resté assez sensiblement inférieur à son maître. Ses figures

ne manquent pas d'élégance, mais ne sont pas des œuvres de tout premier ordre. Nous avons signalé les confessionnaux dont il est l'auteur ; en fait de statues isolées, l'une de ses meilleures pièces est le *Christ couronné d'épines* et tenant dans ses mains jointes un roseau, qui surmonte l'autel de la chapelle du Saint Nom de Jésus, à Saint-Rombaut. Cette statue en chêne, sculptée en 1688, est polychromée. Un triangle rayonnant, fixé sur la tête, produit un effet peu agréable.

François Langhemans, autre élève de Luc Fayd' herbe, ne se montre pas supérieur à Nicolas Van der Vekene ; si l'on n'avait d'autre spécimen de son savoir-faire que la statue placée dans le porche de Saint-Rombaut, il lui serait même fort inférieur, car les ouvrages de Van der Vekene ont le mérite d'une sincérité presque naïve, que l'on ne trouve point dans ce *Saint Libert* prétentieux, en costume de centurion, tenant d'une main une lance et la palme du martyr, l'autre main sur la hanche.

Correcte de formes et de proportions, cette figure est plutôt médiocre d'allure. Langhemans a fait des ouvrages mieux venus — des autels, notamment — qui ont assuré sa réputation ; il paraît agir plus à l'aise dans les décorations de grands ensembles que dans les statues isolées, qui semblent le dérouter un peu.

Théodore Verhaegen eut successivement cinq maîtres, tous artistes justement réputés : J.-Fr. Boeckstuyns, Vervoort le Vieux, Cl. De Cock, G. Kerricx et D. Plumier. Il profita largement de leurs leçons ; de

toutes les œuvres sculpturales écloses pendant la première moitié du XVIII^e^ siècle, ses statues sont peut-être celles qui reflètent le plus l'étude des tableaux de Rubens.

La métropolitaine Saint-Rombaut possède quatre belles statues dont Verhaegen est l'auteur : *Saint Augustin, Saint Ambroise, Saint Jérôme* recevant l'inspiration du Saint-Esprit, et un autre *Saint Jérôme,* écrivant.

Les trois premiers sont en habits sacerdotaux. Les chapes aux larges bordures de passementerie, les étoles brodées, les aubes légères bordées de dentelles, sont traitées de main de maître ; il semble que l'on y sente les natures différentes des tissus : les chapes ne se plissent pas comme les aubes, ni celles-ci comme les robes ; il y a là une étude consciencieuse et un rendu parfait ; mais il y a mieux, au point de vue de l'art : le beau jet des draperies, mouvementées sans exagération ; le naturel des attitudes — surtout celle du Saint Ambroise, qui déroule un volumen — et la noblesse des physionomies.

Une ruche, posée sur le sol près de Saint Ambroise, rappelle l'essaim d'abeilles qui, suivant la légende, vint voltiger autour de son berceau. Saint Jérôme tient un gros livre rappelant ses nombreux écrits ; il tourne la tête vers la colombe symbolique, qui plane au-dessus de son épaule droite.

Le second Saint Jérôme (pl. 22) est à demi nu ; une ample draperie s'enroule autour du bras droit et tombe en couvrant le bas du torse et la jambe droite ; il tient d'une main un gros manuscrit, de l'autre un style. Un lion, son attribut habituel, est couché derrière

lui. Cette figure est très belle d'allure et pleine d'expression.

Verhaegen affectionnait les têtes de vieillards aux cheveux flottant librement, à la barbe tombant en longues et belles ondulations ; il en rendait à merveille les masses souples et soyeuses, sans lourdeur quoique sans détails. La tête du second Saint Jérôme, si intensément pensive et réfléchie, est typique sous ce rapport.

Il est intéressant de rapprocher de ce Saint Jérôme une statue — anonyme — qui appartient à l'église Notre-Dame au delà de la Dyle, à Malines.

Il existe dans cette église, adossées aux colonnes de la grande nef, une série de figures des Apôtres, placées au XVIII^e^ siècle ; ce ne sont point des œuvres de premier ordre ; presque toutes sont même assez banales ; mais il en est une absolument remarquable : le Saint André, qui fait face à la chaire (pl. 23). Ces nus d'un modelé souple et vigoureux, ce corps bien campé, largement drapé, cette tête noble et simple à la chevelure vénérable, sont évidemment l'œuvre d'un statuaire profondément impressionné par les tableaux de Rubens. Nous croyons que ce statuaire est Théodore Verhaegen.

Par Boeckstuyns, son maître, et Fayd'herbe, maître de Boeckstuyns, Verhaegen appartient à l'école de Rubens. Son œuvre, plus encore peut-être que celui de ses maîtres, décèle le fervent admirateur du grand peintre anversois. Cependant il est simple, presque familier ; la noblesse est chez lui qualité innée, belle par l'absence de recherche ; certaines de ses figures sembleraient des

Fig. 24. — Ancien Hôtel de Ville d'Amsterdam.
Esquisses des frontons, par A. Quellin le Vieux.

personnages descendus des tableaux de Rubens, mais détachés de toute pompe et vus dans leur intimité.

Verhaegen est aussi passé maître dans l'art d'ordonner et de ciseler le bas-relief. Il a exécuté, dans l'église des Saints Jean-Baptiste et Evangéliste à Malines, un travail qui mérite une mention toute spéciale.

A l'intersection de la grande nef et du transept s'élèvent deux gros piliers à section carrée ; à trois des faces de chacun d'eux s'adossent des stalles, dont les dossiers sont des tableaux sculptés.

Les trois compositions du pilier sud représentent : *Saint Jean l'Evangéliste écrivant l'Apocalypse*, dans l'île de Patmos ; *Saint Jean-Baptiste prêchant dans le désert*, et le *Martyre de Saint Jean l'Evangéliste*, condamné à être plongé dans une cuve d'huile bouillante.

Les deux derniers de ces sujets comportent de nombreuses figures, que l'artiste a disposées à différents plans et traitées en relief plus ou moins prononcé, avec une remarquable ingéniosité ; dans le premier, Saint Jean est seul avec l'aigle au milieu d'un paysage rocheux ; Verhaegen a su tirer, de ce simple sujet, une composition aussi intéressante que celles animées par de nombreuses figures.

Les sujets représentés contre le pilier nord : *l'Adoration des bergers*, *la Résurrection de Lazare* et *Jésus parlant au peuple*, ont été composés par Verhaegen, mais exécutés par sept de ses élèves — avec infiniment moins de maestria que n'en a déployé le Maître.

Parmi les noms de ces aides ne figure pas celui du

meilleur disciple de Th. Verhaegen, son collaborateur en beaucoup d'autres œuvres : Pierre Valckx ; en effet ce dernier, né en 1734, n'avait que dix ans lorsque les stalles du pilier nord furent sculptées ; celles du pilier sud datent de 1730.

Par contre, le buffet d'orgues de la même église, également dessiné par Th. Verhaegen, fut sculpté par Valckx ; et celui-ci est l'auteur de deux stalles, placées au-dessous des orgues, dont les dossiers pourraient presque marcher de pair avec ceux des stalles de Verhaegen. Les scènes paraissent avoir moins de profondeur par suite du relief des figures des derniers plans, qui est plus accentué que dans les tableaux sculptés de Verhaegen ; mais la composition n'en est pas moins heureuse de lignes, ni l'exécution moins savante. Les sujets sont : le *Rachat des esclaves chrétiens* et la *Multiplication des pains*. Il y a là des fonds d'architecture, à pilastres ioniques enjolivés de guirlandes de fleurs, traités d'un ciseau précieux, et des enfilades de portiques qui produisent un saisissant effet de perspective.

Ces compositions rappellent, en petit, les immenses panneaux à encadrements de style rocaille, placés au XVIII^e^ siècle au pourtour de l'église de Ninove, et qui retracent la légende des Saints Corneille et Cyprien. Nous ne croyons pas que Valckx ait pris part à l'exécution de cet important ensemble de bas-reliefs, l'une des plus vastes conceptions de son maître, Verhaegen ; il y a cependant un air de parenté sensible — très explicable d'ailleurs — entre les sculptures de Verhaegen à

Ninove et celles de Valckx à Malines, surtout les boiseries du chœur de l'église Sainte-Catherine. Ces dernières sont traitées aussi en tableaux sculptés ; en quatre grands panneaux à cadres Louis XVI, Pierre Valckx a représenté des épisodes de la vie de la Sainte, patronne du lieu. Les motifs d'architecture qui servent de fonds : colonnades ioniques et corinthiennes supportant des galeries à balustrades, des vases, etc., et se prolongeant à perte de vue, sont d'une science et d'une délicatesse de ciseau au-dessus de tout éloge. Ce travail, qui date de 1776, peut être classé parmi les meilleurs ouvrages de notre artiste.

Pierre Valckx paraît avoir été moins heureux dans l'art de la statuaire en ronde bosse : ses figures d'*Aaron* et de *Melchisédec*, à l'église des Saints Jean, celles de *Saint Marc* et de *Saint Luc* à Saint-Rombaut, ne sortent pas d'une honnête moyenne : il fut, en somme, meilleur décorateur que statuaire.

Parmi les maîtres du ciseau qui peuplèrent les églises anversoises de statues ou de groupes, il convient de citer Guillaume Kerricx le Vieux et Michel Vervoort, qui, avec d'autres sculpteurs moins renommés, firent les statues des apôtres, en marbre, placées dans le transept de l'église Saint-Jacques, à Anvers.

Les mêmes artistes collaborèrent au Calvaire de l'église Saint-Paul (jadis des Dominicains) à Anvers. « C'est, » dit M. Henri Hymans (1) « un ensemble

(1) *La Belgique illustrée* — Anvers.

bizarre, accroché à la muraille extérieure de l'église et presque aussi élevé qu'elle. On a voulu, à l'aide de coquilles, rocailles, de débris de tout genre, produire l'illusion d'une grotte à plusieurs étages. Ses anfractuosités multiples recèlent tout un peuple de statues. Ici Saint Georges combat le dragon ; plus haut, Madeleine pleure ses péchés, ou Jérémie se lamente ; plus haut encore apparaît la croix.... »

Jérémie, le grand prophète, vivait au VII^e^ siècle avant J.-C. ; la Madeleine fut contemporaine de Jésus ; Saint Georges subit le martyre en 303 de notre ère ; cela indique suffisamment que les auteurs du « Calvaire » de Saint-Paul ne se sont pas attachés à représenter diverses phases de la Passion : ils ont fait voisiner des personnages de l'ancien et du nouveau Testament, des saints et des anges, suivant les instructions de ceux qui les commandaient ; la conception du Calvaire est plus pieuse qu'artistique ; sa réalisation est inégale ; à certaines des figures s'attachent des noms justement réputés, tels ceux des artistes mentionnés plus haut, à qui se sont joints Jean-Claude de Cock, Alexandre van Papenhoven, Jean-Pierre van Baurscheit le Vieux (1699 † 1728), Pierre Verbruggen le Jeune (1640 † 1691) et son frère Henri-François.

Guillaume Kerricx le Vieux sculpta, en 1694, un buste remarquable du Gouverneur des Pays-Bas, Maximilien-Emmanuel, Electeur de Bavière ; ce buste, maintenant au Musée d'Anvers, était destiné à la Bourse de

cette ville — la plus ancienne Bourse de l'Europe — malheureusement incendiée en 1858.

Michel Vervoort le Vieux fut un statuaire d'une activité hors ligne. Outre les quelques œuvres que nous avons citées, il laissa de nombreux ouvrages dans plusieurs églises de la ville et de la province d'Anvers et des deux Flandres ; c'est peut-être, de toute la période dont nous nous occupons, le sculpteur qui exécuta le plus grand nombre de compositions religieuses, soit seul, soit en collaboration avec d'autres artistes dont plusieurs portent aussi des noms bien connus, sinon célèbres : Théodore Verhaegen, Artus Quellin le Jeune, Louis Willemsens, Pierre De Sutter, et les co-auteurs du Calvaire de Saint-Paul, cités plus haut.

L'église Saint-Jacques, à Anvers, possède, dans le bras méridional du transept, un haut-relief vigoureusement traité : l'*Erection de la croix,* qu'il exécuta en 1719. Enfin il existe de Vervoort, dans le Parc de Bruxelles, une statue allégorique : *la Charité,* belle encore, en dépit des outrages du temps.

Jean-Claude De Cock fut l'un des collaborateurs de Kerricx et de Vervoort pour l'exécution des Apôtres de l'église Saint-Jacques, à Anvers ; on lui doit les figures de Saint Pierre et de Saint Jacques. A part cela, et le buste de Balthazar Moretus déjà mentionné, cet artiste a laissé peu d'œuvres connues.

Plusieurs mausolées et meubles d'églises dus à Jean-Pierre van Baurscheit le Vieux, dit *l'Allemand,* existent encore à Anvers ; on a attribué à tort à son fils

et homonyme un certain nombre des œuvres de cet artiste. En dehors de ses sculptures religieuses, la ville d'Anvers possède, dans son Musée, le beau buste du roi Philippe V, qu'il aurait exécuté en 1700, l'année même où le second fils du Grand Dauphin, âgé alors de dix-sept ans, fut appelé au trône d'Espagne.

Les Verbruggen ou Van der Brugghen forment une famille d'artistes célèbre entre toutes dans l'histoire de la sculpture anversoise.

Le père, Pierre Verbruggen le Vieux (1), élève (quoiqu'ils fussent du même âge) de son beau-frère, Artus Quellin le Vieux, sculpta surtout des statues, des bustes, des médaillons destinés à décorer des autels; il n'est presque pas une église, dans la métropole anversoise, qui ne possède quelqu'une de ses œuvres.

Il forma ses deux fils : Pierre Verbruggen le Jeune, qui passa trois ou quatre années en Italie, et Henri-François, qui ne quitta point les Pays-Bas.

Leurs noms se retrouvent, comme celui de leur père, dans presque tous les temples de leur ville natale. Le père exécuta pour l'église des Dominicains — aujourd'hui Saint-Paul — outre le maître-autel déjà mentionné, une statue de Saint Raymond, qui orne un monument funéraire ; pour l'église Saint-Jacques, un Saint Pierre ; pour Sainte-Walburge, un Saint Simon ; pour Saint-Michel, un Saint Joseph avec l'Enfant Jésus ; il décora le maître-autel de l'église abbatiale de Saint-Bernard, les

(1) Né et mort à Anvers, 1609 (?) † 1686.

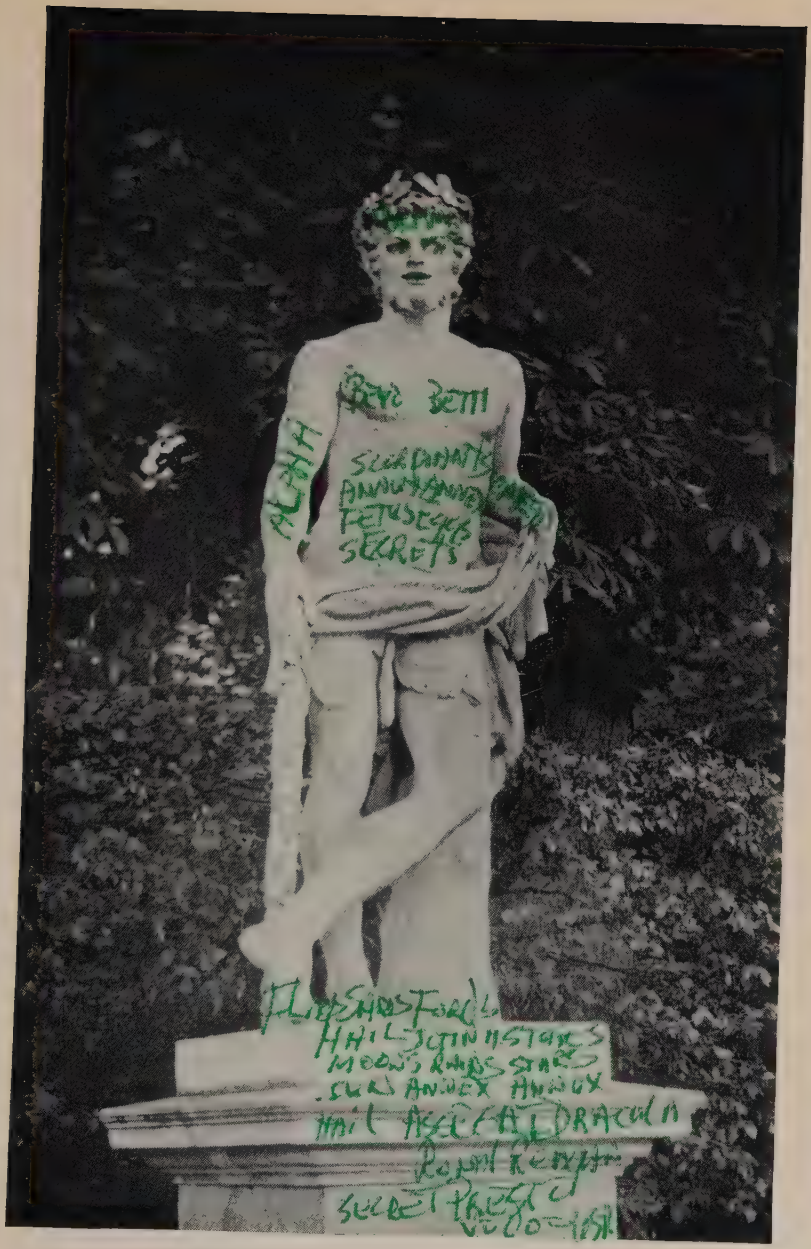

Fig. 25. — Le Poème satirique,
par Philippe Buyster.

(voir page 132)

orgues et le jubé (aujourd'hui démoli) de la cathédrale et de nombreux autels.

Bien qu'il pratiquât avec talent la statuaire, il confia souvent à son fils aîné, Pierre, l'exécution des figures destinées à animer ses conceptions architecturales ; c'est ainsi que le maître-autel de Saint-Paul est orné de trois statues (Saint Paul, la Foi et la Vérité) et de cinq bustes-médaillons (les Pères de l'Église et Saint Thomas d'Aquin) dus à Pierre Verbruggen le Jeune. Ce dernier sculpta aussi les figures des Évangélistes qui décorent le maître-autel de Notre-Dame d'Anvers, lequel est l'œuvre d'Artus Quellin le Jeune — autre membre d'une dynastie d'artistes — et de Louis Willemsens.

Artus Quellin le Vieux, dont le nom est revenu à diverses reprises sous notre plume, est l'auteur du beau groupe : *Hercule et la Renommée* qui surmonte l'entrée du Musée Plantin-Moretus, à Anvers. Le Musée de cette ville possède, dans sa collection de bustes des Gouverneurs des Pays-Bas, celui du marquis Caracena, dû au ciseau de Quellin ; au même Musée se trouve une statue de Saint Sébastien, du même artiste; de lui encore une très remarquable Vierge, placée dans le chœur de la collégiale Sainte-Gudule, à Bruxelles.

En dehors de ses œuvres religieuses, Quellin le Vieux s'est illustré par la décoration sculptée de l'ancien Hôtel de Ville (aujourd'hui Palais Royal) d'Amsterdam.

Les moulages des esquisses de cet important ensem-

ble se trouvent aux Musées Royaux du Cinquantenaire (1). Ce sont, d'abord, deux frontons dont l'un (incomplet) rappelle la puissance maritime de la Hollande, l'autre, la richesse apportée à la métropole par les colonies hollandaises (pl. 24).

Le premier présente, en demi-bosse, une figure allégorique assise de la Ville d'Amsterdam, tenant un écu ovale à ses armes. Elle est entourée de nymphes qui lui offrent des couronnes, de tritons, de centaures marins sonnant de la conque, de monstres exotiques ; composition très animée, aussi admirable par le pittoresque des lignes que par la grâce et la perfection des formes.

L'autre fronton, d'une conception très claire aussi, malgré les multiples figures qui l'animent, a pour centre, comme le précédent, une femme assise ; derrière elle un grand vaisseau s'estompe en bas relief ; à ses pieds, deux vieillards couchés personnifient les deux fleuves qui ont leur embouchure sur la côte hollandaise : la Meuse et l'Escaut. La Hollande ouvre les bras pour accueillir les colonies, personnifiées par des femmes de races différentes, qui lui apportent à la fois les produits de leur sol et leur faune sauvage : ballots de marchandises, fruits, orfèvreries précieuses, défenses d'ivoire — chameau, buffle, lion, serpent, éléphant.

La collection des esquisses pour la décoration intérieure de l'ancien hôtel de ville comporte des statues-caryatides et des bas-reliefs historiques, mythologiques

(1) Art monumental, Salle XIII, nos 1904 à 1923.

ou allégoriques : *la Ville d'Amsterdam,* ceinte de la couronne murale ; deux études de *Saturne dévorant ses enfants*, deux de *Jupiter,* armé des foudres et accosté de l'aigle et du bélier ; *le dieu Mars,* vêtu en empereur romain et accompagné d'un loup ; *Diane,* avec des animaux symbolisant la chasse ; *Apollon* vainqueur du serpent monstrueux Python ; un autre *Apollon*, assis, tenant sa lyre et assistant avec un intérêt cruel au supplice infligé par son ordre au présomptueux satyre Marsyas. — Trois compositions, qui décorent l'ancienne salle du tribunal (Vierschaar) : *Brutus* faisant décapiter ses fils, allégorie de la Justice ; le *Jugement de Salomon,* allégorie de la Sagesse ; *Séleucus* se faisant crever un œil pour ses fils, allégorie de la Miséricorde. La pensée de l'artiste est facile à saisir : la Justice doit être rendue avec sagesse et tempérée par la miséricorde. Les caryatides représentent clairement le coupable courbé sous le poids des remords et du châtiment ; l'une d'elles se cache le visage de sa main, d'un geste plein de naturel.

Dans l'élaboration du vaste travail d'Amsterdam, Quellin eut pour collaborateur son neveu, Artus Quellin le Jeune. Ce dernier, dont l'œuvre est composé surtout de figures religieuses, travailla aussi, à Malines, sous la direction de Luc Fayd'herbe. Il avait exécuté, pour l'entrée du Marché au Poisson de Gand, un dessus de porte en haut relief, représentant Neptune accompagné des figures symboliques de la Lys et de l'Escaut. Cette œuvre, détruite dans un incendie en 1872, est remplacée par une prétendue « reproduction » qui ne

saurait donner aucune idée du talent déployé par Quellin dans l'original disparu.

La décoration statuaire du maître-autel de Saint-Jacques, à Anvers : une admirable statue du patron de cette église, *Saint Jacques le Majeur* en habits épiscopaux, sur une gloire animée d'angelots ; sur la corniche les figures assises de *Dieu le Père* et de *Dieu le Fils* ; derrière eux, sur des piédestaux, deux grands anges debout, l'un tenant une palme, l'autre embouchant une trompette — constitue un ensemble de figures élégantes, sveltes, spirituellement traitées, librement drapées, qui suffirait à classer Artus Quellin le jeune parmi les maîtres du XVII^e^ siècle ; mais il excella surtout à modeler ces délicieuses figures d'angelots et d'enfants, que nous avons admirées au banc de communion de Saint-Rombaut (pl. 15) et qui se retrouvent, toujours aussi gracieuses, dans la plupart de ses œuvres : le mausolée de Louis le Candèle et de sa femme, le monument de Jacques Chanon, les stalles de la chapelle de la Vierge également à Saint-Jacques d'Anvers, etc. Quel abîme sépare ces figurines, si délicatement potelées, des bambins lourds, grassouillets et boursouflés, qui déparent tant d'autels et de meubles religieux ! Dans ces œuvres de Quellin se manifeste clairement l'influence de François Du Quesnoy, que lui transmit son oncle Artus Quellin le Vieux, élève de Du Quesnoy à Rome.

Les sculpteurs des Pays-Bas qui séjournèrent en Italie comme ces deux maîtres, au cours de la première moitié du XVII^e^ siècle, subirent tout naturellement l'as-

cendant des œuvres des statuaires de la Renaissance méridionale. Ils surent, toutefois, ne pas trop « s'italianiser » et allier, à l'élégance des grands Florentins, la vigueur du tempérament flamand, dont la note était donnée si magistralement par Rubens.

Quel qu'ait pu être le prestige du maniérisme qui sévit par la suite, il ne réussit pas à arrêter la germination de ces puissantes semences du grand art ; les traditions rubéniennes, conservées dans les ateliers, se retrouvent bien longtemps après que le Maître eût disparu de ce monde — affaiblies sans doute, et modifiées par les ambiances nouvelles, comme dans l'œuvre de Verhaegen, mais vivaces encore, et assez fortes pour prémunir les statuaires flamands contre les tendances peu louables introduites par les admirateurs du célèbre « Cavalier Bernin ». Ce fut plutôt chez les Wallons que celui-ci trouva des imitateurs.

Chapitre X

LES STATUAIRES LIÉGEOIS

Bien que la principauté de Liége n'ait point fait partie des anciens Pays-Bas, nous croirions commettre une injustice en même temps qu'une omission regrettable en ne mentionnant pas dans ce travail les œuvres de ses sculpteurs, dont plusieurs ont contribué pour une large part à répandre glorieusement à l'étranger la réputation de l'art belge.

Bon nombre d'entre eux furent des orfèvres de mérite ; mais par le fait même de l'exécution en métaux précieux des œuvres qu'ils avaient modelées, ils les vouèrent à une double cause de destruction : exposées à la rage dévastatrice des révolutionnaires en leur qualité d'images religieuses, elles étaient en outre désignées tout particulièrement à leur cupidité par leur valeur intrinsèque ; aussi beaucoup de ces œuvres ne sont-elles plus connues que par les archives.

En 1627 naissait à Hamoir Jean Del Cour, qui devait se classer au premier rang des statuaires liégeois. Artiste admirablement doué, il eut le malheur d'arriver au moment où les œuvres du Bernin jouissaient d'une

Fig. 26. — Diane, par M. Van den Bogaert (Desjardins).

(voir page 132)

vogue étourdissante — et de se montrer trop bon élève du célèbre « Cavalier ».

Il est juste de dire, toutefois, que si l'on peut reprocher à Del Cour de n'avoir pas su toujours éviter les défauts de son maître, il l'imita surtout dans ses principales qualités : la grâce et l'élégance.

L'examen impartial de l'œuvre de Del Cour montre qu'il retira de son séjour en Italie un profit bien autre que celui des leçons du Cavalier Bernin, et que l'exemple des exagérations outrées de celui-ci fut tempéré par l'étude des grands florentins.

La charmante *Vierge* de bronze qui surmonte la fontaine de Vinâve d'Ile, à Liége, est typique. La physionomie est suave comme celle d'une Madone d'un della Robbia ; elle tient à demi couché sur ses bras l'Enfant Jésus et semble le présenter au peuple, vers lequel elle abaisse le regard ; les formes sont correctes, les proportions élégantes, la pose simple et gracieuse ; si l'on peut reprocher trop d'abondance aux plis des draperies, ce défaut s'atténue dans une figure placée en plein air, où les étoffes peuvent, logiquement, se montrer agitées par le vent. Il s'excuse moins dans les œuvres d'intérieur ; on ne comprend guère pourquoi la *Vierge « de Montaigu »* placée dans l'église Saint-Antoine à Liége paraît, à en juger par l'envolée de ses vêtements, se trouver au milieu d'une tempête. Cette Vierge, qui porte Jésus assis sur le bras droit et de la main gauche brandit son sceptre, est loin de l'attitude aimable et naturelle de celle de Vinâve d'Ile.

En d'autres figures, Del Cour s'est parfois répété : son *Christ Rédempteur,* en bois, de la même église Saint-Antoine, diffère bien peu du *Saint Jean-Baptiste prêchant au désert* (également en bois) qu'il exécuta pour l'église dédiée à ce Saint et que possède aujourd'hui la cathédrale de Liége. La pose est identique : le corps portant sur la jambe droite, le genou gauche légèrement fléchi, le bras gauche soutenant la hampe d'une croix, l'autre bras relevé, plié à angle droit, la main à la hauteur de la tête. La différence existe surtout dans les draperies : celles du Christ, aux plis multiples, semblent emportées par un vent violent ; le vêtement de peau de Saint Jean, plus lourd par sa nature même, est d'un pli comparativement large et sobre.

On ne peut en dire autant de la statue en bois de *Saint Jacques le Mineur,* placée dans l'église Saint-Jacques, à Liége : la tête renversée, les deux bras levés, un bâton dans la main gauche, un livre sous les pieds, le corps entouré d'une draperie qui voltige en formant un fouillis de plis incohérents, il paraît — que l'on nous pardonne la comparaison — se livrer à la danse serpentine ; son vêtement ne rappelle guère le « simple drap de toile » mentionné par Hégésippe, et son attitude tourmentée ne se justifie pas, même si l'on admet que Del Cour ait voulu représenter le Saint Apôtre au moment de son supplice.

Beaucoup plus simple et d'aspect bien plus imposant est le beau *Saint Bernard,* statue en marbre blanc, exécutée en 1685 pour l'autel de l'abbatiale de Hercken-

rode et placée aujourd'hui dans l'église Notre-Dame à Hasselt. Trois autres grandes figures de marbre, une *Immaculée Conception* et deux *Anges adorateurs* de la même date et qui ont suivi le sort du Saint Bernard, sont des pièces très élégantes, encore que l'on puisse regretter, surtout pour les deux anges debout, leurs poses d'une grâce trop recherchée et l'exagération des plis dans les draperies, qui manquent de légèreté.

Les églises Saint-Jacques et Saint-Antoine, à Liége, conservent plusieurs autres statues de Del Cour. La *Vierge assise,* du maître-autel de l'église d'Amay, n'est pas un de ses moins bons morceaux, tant s'en faut ; mais c'est bien à tort, croyons-nous, qu'on lui attribue le Calvaire placé à l'entrée de la même église, avec deux figures d'anges lourdes, disgracieuses et indignes de son talent.

Dans le *Saint Jean-Baptiste* en bronze, exécuté en 1667, qui surmonte la fontaine de la rue Hors-Château, à Liége, il semble que l'artiste n'ait pas assez prévu les raccourcis de la perspective ; cette figure gagnerait à être placée sur un piédestal moins élevé. La porte de cette fontaine monumentale est ornée d'un fort joli bas-relief, représentant *le Baptême du Christ.*

A propos de bas-reliefs, citons encore deux beaux marbres de Del Cour, exécutés pour les autels du jubé de l'ancienne collégiale Saint-Pierre (démolie en 1811): l'un, représentant *les Adieux de Saint Pierre et de Saint Paul* au moment du supplice, est dans une chapelle proche de la chaire de la cathédrale Saint-Paul ; l'autre,

qui a pour sujet *le Christ remettant à Saint Pierre les clefs du Paradis,* est conservé au Musée diocésain de Liége (cloître de Saint-Paul).

C'est à Saint-Paul encore que l'on peut voir aujourd'hui l'admirable *Christ mort*, que Del Cour exécuta en marbre blanc, en 1696, pour en orner le tombeau de Walthère de Liverlo et de sa femme Marie d'Ogier, jadis dans l'église du Couvent des Bons-Enfants ; passons sur le linceul aux plis agités, pour admirer sans réserve l'élégance et la perfection des formes de ce gisant ; même à l'état de cadavre ce corps est celui d'un Dieu.

Le groupe des *Trois Grâces*, placé en 1693 au sommet du perron qui surmonte une fontaine sur la place du Marché, à Liége, est une œuvre charmante ; malheureusement la pierre dont il est fait a beaucoup souffert des intempéries (1).

Nous regrettons de ne pouvoir nous étendre davantage sur l'œuvre de Jean Del Cour et de devoir nous borner à mentionner, sans commentaires, ses principaux travaux.

Nous avons parlé (page 73) du mausolée de l'évêque d'Allamont dans la cathédrale Saint-Bavon à Gand. Signalons encore : les chaires des églises Notre-Dame à Hasselt et Saint-Antoine à Liége ; dans cette dernière église, un *Ange gardien* et quatre statues de Saints ; quatre autres statues dans l'église Saint-Jacques, parmi

(1) Moulage aux Musées du Cinquantenaire (Art Monumental, nº 2608).

lesquelles une Sainte Scholastique, en bois, de pose gracieuse, mais bien lourdement drapée ; à Sainte-Catherine, une statue de la patronne du temple, œuvre de vieillesse de l'artiste ; dans l'église de l'Hôpital de Tongres, la statue tombale de la gracieuse comtesse de Hinnisdael — une toute jeune femme, accoudée sur un coussin, élégante d'attitude, mais vêtue d'une robe bien chiffonnée ! Dans plusieurs églises de Liége et du pays, des figures et figurines (dont certaines nous paraissent d'une attribution douteuse) ; enfin, le très beau buste en bronze de Lambert de Liverlo, chancelier du prince-évêque de Liége, en 1673, œuvre énergique et largement traitée — et le petit *Christ en croix*, deux vraies perles du Musée archéologique liégeois.

Jean Del Cour eut, nous l'avons dit, le tort de sacrifier à la mode de son époque ; il lui eût été difficile de faire autrement sans s'exposer à n'avoir point de succès ; son tempérament si profondément artiste devait le mettre en garde contre certaines exagérations, auxquelles, par contre, il était poussé à la fois par sa fougue naturelle, par son éducation, par le goût du temps. S'il fût né un siècle plus tôt Jean Del Cour, avec sa science, son habileté à tailler indifféremment le bois ou le marbre comme à modeler la terre pour y couler le bronze, avec son sentiment inné des proportions et de l'élégance, eût compté parmi les meilleurs maîtres de la Renaissance.

Un autre sculpteur liégeois dont le nom mérite mieux que l'oubli est Arnold Honthoire. Après avoir

accompli le pélerinage, déjà classique, de l'Italie, il créa plusieurs œuvres importantes qui ont disparu pour la plupart, mais dont le peu qui reste : deux ou trois statues et un tombeau, suffit à le faire classer sinon parmi les maîtres, au moins parmi les statuaires de valeur. Il forma plusieurs bons élèves, entre autres : Robert Verburg (1654 † 1720), qui fit la belle chaire de l'église du Béguinage de Tongres ; Corneille Van der Werck (1665 † 1742), et d'autres dont les œuvres ont presque toutes été anéanties ou dispersées dans la tourmente révolutionnaire ; mais son meilleur élève fut Renier Panhay, auteur de statues de *la Religion* et des *Vertus théologales* exécutées pour l'église Saint Paul, à Liége, de *Saint Joseph* et de *Sainte Anne* (au Séminaire), de la *Vierge* et de *Saint Thomas* (église Saint Jean-Baptiste) et de plusieurs autres figures religieuses.

Panhay fut le maître de Simon Cognoulle (1) son gendre — qui manqua à la tradition en ne visitant pas l'Italie. Il eut la fantaisie de traduire en marbre des tableaux de peintres célèbres — Rubens, entre autres — et s'en acquitta de façon remarquable ; ses meilleures œuvres de ce genre : six panneaux représentant *les Batailles d'Alexandre*, d'après Le Brun, sont aujourd'hui au Musée de Berlin ; il ne reste plus guère de Cognoulle, dans son pays natal, que deux bonnes statues, en bois : *la Madeleine* et *Saint Lambert*, conservées dans l'église Saint-Jacques, à Liége.

---

(1) Liége, 1687 † 1744.

Fig. 27. — Cyparisse, par Anselme Flamen.

(voir page 133)

Chapitre XI

LES SCULPTEURS DE LA FLANDRE FRANÇAISE ET DE L'ARTOIS

Nous ne nous sommes guère occupés, jusqu'à présent, que des sculpteurs nés dans les provinces desquelles a été constituée la Belgique actuelle ; mais l'art belge peut réclamer comme appartenant à son histoire les noms des artistes nés antérieurement aux années 1659, 1668 et 1678 dans les villes que, à la suite des conquêtes de Louis XIV, les traités des Pyrénées, d'Aix-la-Chapelle et de Nimègue détachèrent des Pays-Bas pour en assurer la possession définitive à la France. Au nombre de ces villes sont : Douai, Cambrai, Valenciennes, Arras, Saint-Omer, Béthune.

A Douai s'attache le nom de Jean Bologne (1) ; nous saluerons en passant cet artiste illustre; nous ne parlerons pas de ses œuvres qui appartiennent pour la plupart au XVI^e^ siècle et toutes à l'art italien ; ce Flamand peut être considéré comme le dernier grand maître de la Renaissance florentine.

Jean Bologne fut le maître de Pierre Francheville — *Franqueville*, *Francavilla* (2) — et le prit en diverses

(1) Né en 1524 † en 1608.

(2) Né à Cambrai en 1548, † en 1615 ou 1618.

occasions pour collaborateur. Outre des travaux importants en Italie, ces deux artistes firent ensemble le monument érigé à Henri IV, sur le Pont-Neuf à Paris, en 1614, et détruit pendant la Révolution.

Ce monument comportait la statue équestre du roi de France, sur un piédestal aux angles duquel étaient assises quatre figures d'hommes, des vaincus, enchaînés. Toutes ces figures étaient en bronze.

De la statue principale, œuvre de Jean Bologne, il ne reste plus que quelques fragments, conservés au Musée du Louvre ; le même musée possède les quatre autres figures, exécutées par Francheville et terminées après la mort de l'artiste par son gendre, Francesco Bordoni. L'un de ces « esclaves » paraît être un mulâtre, à en juger par ses lèvres épaisses et sa chevelure crépue ; les autres : un jeune homme imberbe et deux hommes portant la barbe, l'un courte, l'autre très longue et ondulée, ne présentent aucun trait spécial de race.

Le Musée de Valenciennes conserve un beau buste du poète-historien de cette ville Henri d'Oultreman, qui y naquit en 1546, fut prévôt en 1595 et 1598 et mourut en 1605. Il était donc à peu près du même âge que Francheville, de qui ce buste est une œuvre de vieillesse, mais non de décadence. Le poète a la tête fine et intelligente, tournée et légèrement penchée vers l'épaule droite, avec une expression pensive fort bien rendue. Il a le front haut, très découvert, les cheveux bouclés naturellement, la moustache longue et ondulée, la barbe courte, en pointe. Le cou est entouré d'une large fraise à un seul

rang de grands plis, sobrement traités ; le pourpoint est enrichi de jolies broderies figurant des branches fleuries.

Le buste d'Henri d'Oultreman décorait le mausolée qui lui avait été élevé dans l'église Saint-Jean, démolie après la Révolution.

Outre les quatre figures de bronze mentionnées plus haut, le Louvre possède trois figures en marbre de Francheville : Mercure (dans le vestibule du Musée de la Renaissance), Orphée, et David vainqueur de Goliath (Musée de la Renaissance, salle I). Ce sont des œuvres de mérite qui montrent en leur auteur un bon élève, mais non pas un rival, de Jean Bologne.

Le buste, en marbre, d'un autre historien et prévôt de Valenciennes, Simon Le Boucq, appartient au Musée de cette ville. Il est attribué à un sculpteur de la localité, Pierre Schleiff.

Ce nom a prêté à de singulières confusions ; les registres municipaux établissent qu'il fut porté par deux Valenciennois, au moins ; or, on a attribué sans contrôle au statuaire qui mourut en 1641 des œuvres dues peut-être à son homonyme, mais dont il est manifestement impossible de lui reconnaître la paternité (1).

Il n'est pas certain que Pierre Schleiff — disons le Vieux, pour éviter toute confusion — naquit à

(1) Voir à ce propos l'intéressant mémoire de M. Maurice Hénault : *Les boiseries de l'abbaye de Vicoigne et les Schleiff*. — Paris, Plon, Nourrit & Cie, 1897.

Valenciennes ; mais son décès dans cette ville est établi par un acte de l'état civil, daté du 15 août 1641, et l'acte ajoute « âgé de 40 ans », ce qui fixe la naissance de l'artiste à l'année 1601 environ.

Parmi les nombreux ouvrages attribués à ce Pierre Schleiff, on ne peut considérer avec certitude comme authentiques que ceux dont fait mention son épitaphe, que voici : « *Cy gist Pierre Schleiff, bourgeois de ceste ville, maître architcte et sculpteur, qui a conduit et achevé le doxal et le grand autel de l'abbaye de Vicoigne, et item a conduit ceste nef et les trois pignons de ceste église lequel décéda le quatorzieme jour d'août 1641...* » L'église en question est celle des Carmes-Chaussés, où Schleiff fut inhumé avec sa femme.

En 1631 l'abbé de Vicoigne, Mathias Bar, demanda à Schleiff, architecte en même temps que sculpteur, comme plusieurs de ses confrères, les plans d'un nouveau *doxal* (1) pour son église. Après avoir dirigé l'exécution de ce travail, notre artiste sculpta un maître-autel de marbre, portique de cent douze pieds de hauteur, dans lequel s'encadrèrent quatre tableaux de Crayer. L'abbé Mathias Bar se fit aussi ériger par Pierre Schleiff un mausolée, placé derrière le maître-autel et surmonté de sa statue.

Les travaux exécutés par Schleiff à l'église des

(1) D'après M. Hénault ce mot, usité dans le nord de la France comme synonyme de *jubé*, doit être compris ici comme signifiant *chœur, chevet* de l'église.

Fig. 28. — Aristée et Protée, par Sébastien Slodtz.

(voir page 134)

Carmes-Chaussés furent exclusivement œuvre d'architecte.

Il ne reste que le souvenir des stations du *Chemin de la Croix,* échelonnées jadis le long du chemin d'un calvaire, sur les remparts de Valenciennes. C'était là une œuvre de grande envergure et qui montre en quelle estime Pierre Schleiff était tenu par les concitoyens qui lui en confièrent l'exécution.

Le buste de Simon Le Boucq, cité tantôt, couronnait le mausolée élevé au prévôt dans l'église Notre-Dame-la-Grande après sa mort ; or, il mourut en 1657, soit seize ans après la mention à l'état civil du décès de Pierre Schleiff. Ajoutons qu'un descendant de Simon Le Boucq « possesseur », dit M. Hénault, « de tous les papiers et traditions de la famille, déclare nettement, dans la préface d'un ouvrage publié en 1857, que ce buste n'est nullement l'œuvre de Pierre Schleiff ».

On lui attribue encore une série de six bas-reliefs en marbre, placés jadis dans l'abbatiale de Saint-Amand et aujourd'hui dans l'église Saint-Pierre à Douai, au pourtour de l'autel de la chapelle du Calvaire, et deux bas-reliefs : *le Christ au tombeau* et *la Vierge dans le sépulcre,* placés comme devants d'autels dans la même église.

Ces deux dernières compositions sont fort belles ; mais on ne sait, de façon positive, rien de leur origine si ce n'est qu'elles proviennent de l'ancienne abbaye d'Anchin, près de Douai.

Les six autres bas-reliefs sont fort habilement traités,

mais n'ont aucun rapport avec les précédents. Ce sont des compositions dramatiques et très mouvementées représentant le sac de l'abbaye de Saint-Amand et le massacre de ses moines par les Normands, vers l'an 881.

La composition des scènes offrait une difficulté insolite par suite de la forme imposée à ces plaques de marbre, destinées à l'origine à revêtir les côtés du grand escalier conduisant de la nef centrale au chœur, dans l'ancienne abbatiale de Saint-Amand : leur arête supérieure formait — comme aujourd'hui à Saint-Pierre de Douai — une ligne horizontale, tandis que l'arête inférieure suivait l'inclinaison des rampants de l'escalier; les trois plaques juxtaposées à droite et à gauche forment ainsi autant de trapèzes irréguliers et inégaux.

L'artiste s'est tiré de la difficulté avec autant d'ingéniosité que de talent, en variant en conséquence les attitudes des figures, en montrant sur les dalles plus petites des plans plus éloignés, avec des personnages de grandeur et de relief gradués en proportion (1).

Ces bas-reliefs portent la devise : SOLI DEO de Pierre Honoré, qui fut abbé de Saint-Amand de 1673 à 1693, et les fit exécuter en 1680 ou 1686. Il ne peut donc pas être question de les attribuer au Pierre Schleiff mort en 1641 ; mais ils peuvent être dus à un autre Pierre Schleiff — peut-être son neveu ou son petit

(1) Voir de bonnes reproductions de ces sculptures dans l'*Introduction à l'histoire de Saint-Amand en Pévèle,* par le Dr Charles Denis. — Douai, Delarra, 1905.

cousin — qui naquit à Valenciennes le 26 avril 1659, de Henry Schleiff et de Marie Pasque Crémillon. Henry Schleiff était, comme Pierre, « tailleur d'ymages » et il est très vraisemblable, quoique rien ne l'établisse, que son fils lui ait succédé dans la pratique de cet art.

Il semble qu'il y ait des présomptions plus sérieuses en faveur de l'attribution à Pierre Schleiff le Vieux d'une importante série de bas-reliefs en chêne, qui revêtent aujourd'hui le chœur de l'église Saint-Géry, à Valenciennes. Ce sont d'anciens dossiers de stalles, au nombre de cinquante-cinq ; il y en avait jadis cinquante-huit ; les trois manquants appartiennent à une collection privée.

Les stalles desquelles ces pièces faisaient partie étaient celles de l'église abbatiale de Vicoigne ; trente-six au moins d'entre elles avaient été exécutées, sans doute vers 1632, sur la commande de Mathias Bar, abbé de Vicoigne de 1624 à 1642 ; l'un des panneaux porte ses armoiries. On observera que cet abbé est celui-là même qui, en 1631, chargea Pierre Schleiff de dresser les plans d'un nouveau *doxal* pour l'abbatiale de Vicoigne. Le chœur fut donc reconstruit à cette époque et, naturellement, remeublé aussitôt après.

Dans la brochure que nous avons citée, M. Hénault développe une argumentation très claire et solidement étayée, dans les détails de laquelle nous regrettons de ne pouvoir entrer ici ; il nous suffira d'en résumer les conclusions, — qui concordent en tous points avec nos observations personnelles : les cinquante-cinq panneaux de l'église Saint-Géry, tous de même dimension (0^{m}65

de hauteur sur 0^m32 de largeur) peuvent être répartis en trois séries, la première comprenant trente-six panneaux, la seconde treize, la dernière six seulement.

Les compositions de la première série sont d'un bon travail ; elles représentent des épisodes de la vie de Saint Norbert (patron de l'abbaye de Vicoigne) exécutés vraisemblablement d'après les gravures de Théodore Galle illustrant une *Vie de Saint Norbert* par Van der Sterre, prieur à Anvers, imprimée vers 1630. Cet ouvrage ne comportant que trente-quatre gravures, deux compositions auraient été ajoutées par le sculpteur.

Les panneaux de la seconde série sont d'une exécution remarquable ; les personnages, plus petits que ceux des autres sujets, sont distribués à divers plans fort bien marqués.

Dans les six derniers panneaux, les figures sont grandes et vulgaires.

M. Hénault pense que Pierre Schleiff « tout occupé qu'il était de la reconstruction du chœur, et qui travaillait en même temps à un maître-autel remarquable, dut abandonner ces travaux d'ordre secondaire soit à l'un de ses élèves, soit à un habile praticien de sa corporation ». On peut se demander aussi si cet artiste aurait consenti à copier des gravures.

M. Pillion, le savant Conservateur du Musée de Valenciennes, estime que la « Galerie de Saint Norbert » est l'œuvre de Pierre Schleiff.

Il ne nous semble pas impossible que les panneaux des deux dernières séries soient les premiers en date et

Fig. 29. — Vénus, par Gaspard Marsy.

(voir page 136)

proviennent d'anciennes stalles, détruites lors de la réfection du chœur de l'abbatiale de Vicoigne.

On a mis aussi en avant, à propos de la « Galerie de Saint Norbert », le nom d'un autre sculpteur valenciennois : Adam Lottman, confrère et ami de Pierre Schleiff, car il fut témoin à son mariage avec Agnès Carémeaux, comme en fait foi l'acte de l'état civil en date du 23 mai 1628.

Lottman, lui aussi, aurait-il consenti à faire œuvre de copiste en reproduisant les gravures de Galle sur les dossiers des stalles de Vicoigne ? C'est au moins douteux.

Nous avons fait mention (page 25) du maître-autel qu'Adam Lottman exécuta en 1624 pour l'église Notre-Dame à Calais. Ce vaste ensemble monumental occupe toute la largeur du chœur et s'élève presque jusqu'à la voûte du temple.

Il figure un portique à trois baies rectangulaires ; celle du milieu, plus large que les autres, est remplie par un grand tableau de Gérard Seghers, représentant l'Assomption, dont le cadre cintré coupe désagréablement la ligne de l'entablement. Les deux autres présentent des niches dans chacune desquelles s'abrite une statue de Saint. Au bas, le tabernacle est accosté de deux bas-reliefs représentant respectivement la *Chute de la Manne* et *la Cène*. Quatre statuettes sont adossées aux piédestaux des colonnes corinthiennes, qui supportent un entablement à ressauts, avec frise ornée de feuillages et de têtes de chérubins. A droite et à gauche, la corniche est surmon-

tée d'un fronton curviligne brisé ; dans son échancrure se dresse un socle portant une statue de saint ; les deux tronçons de chaque fronton sont reliés entre eux par une guirlande de fleurs et supportent chacun une figure d'ange à demi couchée.

Au-dessus de la partie centrale s'élève une grande niche, entre deux couples de colonnes ; elle abrite une statue de la Vierge portant l'Enfant Jésus ; comme couronnement, une figure du Christ entre deux anges.

On voit que, si l'œuvre du peintre occupe ici la place d'honneur, la part réservée au sculpteur est fort importante, et il n'y a pas lieu de le regretter : Lottman a traité les nombreuses figures en statuaire émérite. Il est bien dommage qu'elles s'encadrent de cette architecture prétentieuse, aux lignes cahotées... Mais la mode, hélas !...

Saint-Omer, Arras, Béthune furent aussi le berceau d'artistes de talent, dont les villes natales n'ont guère conservé que le souvenir ; c'est à Paris et à Versailles que nous trouverons leurs œuvres, auxquelles nous consacrerons le chapitre suivant.

Chapitre XII

FLAMANDS ET WALLONS A L'ÉTRANGER

Aux noms demeurés célèbres que nous avons mentionnés jusqu'ici, il est équitable et nécessaire d'ajouter ceux de nos sculpteurs nationaux qui se sont fait une réputation à l'étranger et, en première ligne, de ceux qui ont su conquérir une place en vue parmi la pléiade d'artistes de talent appelés à peupler de leurs œuvres la création du Roi Soleil : Versailles.

Louis XIII avait construit un pavillon de chasse; Louis XIV en fait un palais digne d'un maître du monde. Le Vau et Mansart érigent le château ; le Nôtre l'entoure de jardins merveilleux ; Houzeau, Lerambert, Poissant animent cet Eden de créatures de pierre ; un Anversois, Philippe Buyster (1), vient compléter le quatuor de statuaires auxquels est confiée la première décoration de ce merveilleux ensemble.

De celle-ci, nulle trace ne reste. A cette génération de pierre, le goût fastueux du Roi fait succéder bientôt une génération de marbre, de bronze et de plomb doré. Elle existe encore presque entière et plus d'une statue est là qui, en dépit des ravages du temps, vient témoigner du talent de nos artistes.

(1) Né vers 1595, † à Paris en 1668.

C'est d'abord une grande figure en marbre de Buyster, personnifiant *le Poème satirique :* debout, se détachant sur le fond vert sombre du « Bosquet du Nord », un satyre presque nu s'accoude sur un tronc d'arbre ; la tête ceinte d'une couronne de feuillage, les reins d'une peau de bête, il appuie la main droite sur un bâton enguirlandé de pampre : le corymbe, la nébride, le thyrse de Dionysos — d'un Dionysos jeune, gai, narquois, un peu familier, descendu de l'Olympe

« Pour voir en ces beaux lieux le plus grand roi du monde »

comme disent les Naïades de Molière. Les yeux levés, la bouche railleuse entr'ouverte, il semble narguer les efforts du temps (pl. 25).

Deux statues colossales de Buyster, *Cérès* et *Bacchus,* décorent, du même côté, la façade du château, non loin d'une *Thétis* et de *Nymphes* dont l'auteur est Martin Van den Bogaert, de Bréda (1) ; ce nom, barbare aux oreilles françaises, a disparu devant celui de Desjardins.

Deux charmantes figures de Desjardins se trouvent encore dans les allées : une *Diane* et une *Artémise.*

La *Diane* (pl. 26) est placée à droite au sommet de l'escalier monumental qui descend vers le bassin de Latone. Le carquois au dos, légère et court vêtue comme il convient à une chasseresse, la déesse vient de décocher une flèche ; la main gauche tient encore l'arc à la hauteur des yeux ; le bras droit retombe avec grâce, rejeté

(1) Né vers 1639, † à Paris en 1694.

Fig. 30. — Bacchus, par les frères Marsy.

(voir page 136)

un peu en arrière par la cessation brusque de l'effort ; la tête se penche, le regard suit le trait qui vole. Derrière la déesse un lévrier sortant d'un taillis se dresse, la tête levée vers elle, attendant son ordre. Cette figure est d'une élégance exquise.

Les allées longeant le « Tapis vert », pelouse immense qui se déroule du Bassin de Latone au Bassin d'Apollon, sont bordées de statues ; parmi celles de droite est l'*Artémise* de Desjardins : debout, drapée d'une tunique longue, le regard au ciel, elle élève de la main droite une coupe, tandis que la main gauche fait un geste où l'on peut voir un adieu. Derrière elle, un piédestal supporte une urne cinéraire, allusion au culte pieux rendu à la mémoire de Mausole par la reine de Carie.

Pour l'exécution de cette statue, Desjardins eut un collaborateur : le gantois Dominique Lefèvre.

Il existe encore, dans l'Orangerie, une statue en marbre de Louis XIV, élégamment sculptée par Desjardins ; la tête ne date que de 1816, l'œuvre ayant été mutilée par les révolutionnaires de la fin du XVIII^e siècle.

A côté de l'*Artémise* se dresse un groupe charmant : *Cyparisse et son faon* (pl. 27), par Anselme Flamen, de Saint-Omer (1). Le fils d'Amiclée, jeune et beau comme Apollon, son protecteur, a mis une guirlande de fleurs au cou de l'animal familier, qui lève la tête pour recevoir ses caresses (on sait que Cyparisse ayant, par méprise,

(1) Né en 1647 † en 1717.

tué son faon apprivoisé, voulut se tuer lui-même de désespoir et fut métamorphosé en cyprès par Apollon).

A. Flamen est aussi l'auteur d'une *Diane*, et d'un *Faune au chevreau* placé dans l'allée parallèle ; copie d'antique dont nous ne nous occuperons pas. Nous retrouverons le nom de cet artiste en parlant de la décoration intérieure du château.

Tout près du Bassin d'Apollon, un piédestal supporte un groupe important : *Aristée et Protée* (pl. 28), composition de Girardon exécutée en 1723 par un Anversois, Sébastien Slodtz (1).

La fable rapporte qu'Aristée ayant causé involontairement la mort d'Eurydice, les compagnes de celle-ci la vengèrent en faisant périr les abeilles qu'il élevait ; Aristée voulut apprendre de Protée, qui était doué de divination, le moyen d'obtenir de nouveaux essaims ; mais Protée ne parlait que contraint et forcé, et après qu'on l'avait, en le garottant, mis dans l'impossibilité de fuir. Aristée l'ayant surpris endormi dans une grotte put obtenir de lui le conseil désiré.

C'est la scène que Slodtz a représentée dans ce groupe : Protée est étendu sur des rochers au bas desquels rampent des monstres marins, rappelant les troupeaux dont Neptune lui avait confié la garde ; profitant de son sommeil, Aristée l'a attaché aux rocs par une grosse corde, qui immobilise les bras du devin et qu'il lui passe

(2) Né en 1655 † en 1726.

sous le corps ; réveillé brusquement, Protée essaie en vain de se dégager.

Ce groupe d'une belle venue, d'une silhouette pittoresque et d'une facture savante, fait pendant à une œuvre de Girardon : *Ino se précipitant dans la mer avec Mélicerte,* à laquelle il ne le cède en rien.

En même temps qu'un statuaire de talent, Slodtz fut un admirable décorateur ; il a fait, pour les jardins de Versailles, un vase colossal, à la panse superbement ornée de fleurs de tournesol.

Les cinq fils de Sébastien Slodtz embrassèrent, avec succès, la carrière des arts ; l'un d'eux, René-Michel, s'est particulièrement distingué par des statues religieuses que possèdent encore plusieurs églises de Paris.

En parcourant le parc et les jardins de Versailles et des Trianons, l'on rencontre à chaque pas des œuvres des Marsy ; c'est le nom de deux frères, Balthazar et Gaspard (1), fils d'un statuaire cambrésien de talent et qui, travaillant tantôt isolément, tantôt en collaboration, firent preuve d'une extraordinaire fécondité.

Sur la terrasse du château se voit d'abord une *Vénus* « délicieuse, dont le marbre pur et souple, rongé par les pluies, a le charme touchant des figures de Praxitèle » (2). Elle est placée en pendant à la *Diane* de

(1) Nés à Cambrai, en 1628 et 1629, morts à Paris, en 1674 et 1681.

(2) André Pératé, *Versailles.* — Collection des *Villes d'art célèbres.* Paris, H. Laurens, 1905, page 74.

Desjardins. A demi nue, retenant d'une main la draperie qui lui cache le bas du corps, la déesse de la beauté caresse un Cupidon qui se hausse vers elle en lui offrant une fleur (pl. 29). De l'autre côté du grand escalier, près de la fontaine « du *Point du Jour* », est la statue qui lui a donné son nom : une femme debout, portant une étoile au front ; un coq est à ses pieds. Ces deux œuvres sont de Gaspard Marsy.

Son frère Balthazar a modelé le groupe, en plomb doré, de *Latone* avec ses enfants, *Apollon et Diane*, formant le motif central du bassin qui en a pris son nom. Les deux frères ont fait les figures pittoresquement variées qui animent ce bassin : les paysans de la Lycie, métamorphosés par Latone en grenouilles, en lézards, en tortues, se vengent de la déesse en l'assaillant de jets d'eau — tel était le motif choisi par les sculpteurs ; ils avaient placé au bord du bassin les monstres, qui dirigeaint leurs jets sur le groupe central ; mais un restaurateur moderne les a reportés vers le milieu, modifiant ainsi, à la fois, la direction des gerbes liquides et l'expression de la pensée des artistes.

Une terrasse surgissant au centre d'un petit bassin dans une allée latérale, celle de *Bacchus*, porte une ravissante figure de ce dieu (pl. 30) ; à demi couché sur un lit de pampres, il sourit à de petits faunes qui s'ébattent au milieu d'opulentes grappes de raisin. Cette œuvre des frères Marsy peut supporter avec honneur la comparaison avec le *Saturne* de Girardon, la *Flore* de Tuby et la *Cérès*

Fig. 31. — Panneau décoratif, par Jacques Verberckt.

(voir page 139)

de Regnaudin, qui ornent trois bassins pareils à celui de Bacchus.

Le nom de nos sculpteurs s'attache encore au Bassin d'*Encelade,* où l'on ne voit que la tête et les bras colossaux du géant enseveli sous un écroulement de rochers ; aux *Tritons* des « Bains d'Apollon » ; à deux figures charmantes placées au milieu de bassins du Grand Trianon : un *Faune couché sur des raisins* et un *Jeune satyre jouant avec une panthère* — figures modelées en plomb, jadis dorées.

Il se retrouve encore dans des œuvres d'un caractère plus grave : *la France triomphant de l'Empire,* groupe d'une belle composition, placé au-dessus de l'un des pavillons des corps de garde, à l'entrée de la Cour d'honneur, devant le château ; huit figures allégoriques de *Mois,* décorant la façade principale, et le *dieu Mars,* adossé à l'horloge qui la couronne ; deux statues : *la Magnificence* et *l'Abondance,* à l'entrée de la Cour Royale....

Les Marsy, créateurs infatigables, ont un talent toujours varié, toujours égal ; jamais ils ne se répètent ; de tous les statuaires qui ont peuplé Versailles, ils se montrent les plus féconds ; et la longue énumération de leurs œuvres ne prouve pas seulement leur merveilleuse activité secondée par une étonnante faculté d'invention, mais encore la haute estime en laquelle les tenait le souverain qui leur confia tant de travaux, tous en places d'honneur.

Un Anversois comme Buyster et Slodtz, Gérard van Opstal (1), avait orné la « Grotte de Thétis », aujourd'hui disparue, de trois bas-reliefs représentant « le Soleil, au terme de sa carrière, accueilli par les divinités marines, à sa rentrée chez Thétis ». Ils ont été détruits avec la Grotte ; c'est au Musée du Louvre que nous retrouverons des œuvres de ce maître.

A l'intérieur du château, un autre Flamand, Simon Hurtrelle (2) modela, avec son compatriote Anselme Flamen, et Poultier, Lespingola, Van Clève, Poirier et Hardy, l'admirable frise rampante de l'antichambre dite « de l'Œil de bœuf ». Bornons-nous à reproduire, au sujet de ce travail, l'appréciation de M. Pératé (3).

« Jamais encore rien d'aussi souple et varié n'avait paru dans l'art majestueux et un peu lourd du XVII^e siècle français. On ne peut s'empêcher de songer, devant tant de grâce vivante, aux rondes et aux groupes d'enfants que les premiers sculpteurs de la Renaissance italienne, un Donatello ou un Luca della Robbia, ont inventé deux siècles et demi plus tôt ».

Un Anversois encore, Jacques Verberckt (4) est, au XVIII^e siècle, le plus fécond des ouvriers de Versailles.

C'est moins un statuaire qu'un ornemaniste, mais

(1) Né en 1594 ou 1597, † en 1668.
(2) Né à Béthune en 1648, † en 1724.
(3) *Versailles*, page 49.
(4) Né en 1704, † en 1771 à Paris.

un ornemaniste de génie, dont l'habileté hors ligne à ciseler le bois et le stuc fait de véritables joyaux des appartements décorés sous Louis XV (pl. 31).

Il travaille d'abord en 1734, sous la direction d'Antoine Vassé, à l'ornementation grandiose du « Salon d'Hercule » ; la même année il compose les cadres — « les plus beaux cadres que l'on puisse imaginer », dit M. Pérate — qui doivent mettre en valeur les peintures de Boucher, de Natoire et de Detroy, dans la grande chambre à coucher, occupée jadis par Marie-Thérèse, femme de Louis XIV, et par la duchesse de Bourgogne. Laissons encore la parole à M. Pérate ; nulle description ne pourrait donner mieux que la sienne l'impression de l'élégance de ce gracieux décor :

« Des rameaux de palmes se courbent et s'enlacent parmi les guirlandes de fleurs, au-dessus des deux chambranles : et, autour de l'unique place qui nous ait été conservée, ce sont deux palmiers, dont les fûts légers s'enguirlandent de roses, d'anémones, de renoncules, de jacinthes et de lis, et dont les cimes feuillues s'inclinent élégamment pour ceindre un médaillon peint, dominé par la couronne royale que deux grandes ailes paraissent soutenir dans les airs. On dirait, plutôt que du bois, du bronze ou de l'or ciselé, tant le modèle est souple et les arêtes précises. Les panneaux sculptés des portes et des volets, et le revêtement des murs, en reliefs d'or sur fond blanc, s'accordent avec un art décoratif aussi parfait. C'est un des moments les plus délicieux de l'art de Louis XV, où nulle surcharge encore, nulle mièvrerie

n'alourdit ou ne subtilise à l'excès une grâce aussi sobre que vive et spirituelle. Les cadres des panneaux longs sont formés de ce faisceau de tiges nouées de rubans que reprendra l'art de Louis XVI, mais où s'ajoute le gracieux entortillement d'une liane de liseron. Des feuilles de fougère, des feuilles de vigne, des palmettes, des plumes et des coquilles sont réunies aux deux extrémités et des médaillons, en haut, en bas et au milieu, sont remplis de jeux d'amours.... Ces amours tressent des fleurs ou arrosent des plantes, ils devisent philosophiquement à l'ombre d'un arbre, ils brandissent des armes et des étendards d'un air belliqueux, ou bien ils font des bulles de savon, ils se balancent au bout d'une poutre ou à la volée d'une corde, ils prennent une mine d'Hercule en foulant aux pieds une hydre percée de flèches, ou gentiment ils ouvrent une cage et donnent l'essor à des moineaux. Verberckt est le metteur en scène des amours; et plus que jamais on verra dans le Château rajeuni « de l'enfance répandue partout », cette enfance que réclamait instamment la vieillesse assombrie de Louis XIV » (1).

Partout où il a passé : Petits appartements du roi, nouvelle Chambre à coucher de Louis XV, appartement de Madame Adélaïde, Cabinet de la Pendule, grand Cabinet de Madame Victoire — Verberckt a semé, comme dans les appartements de Marie Leckzinska, la fraîcheur, la grâce, la jeunesse radieuse de ses fantaisies toujours renouvelées ; le seul des décorateurs de Ver-

(1) *Versailles,* pages 119-120.

sailles qui l'ait égalé et parfois même surpassé, Antoine Rousseau, n'a fait qu'appliquer les principes de Verberckt, en accentuant le modelé et la coloration ; c'était encore un hommage rendu au maître ornemaniste.

Le Musée du Louvre a recueilli :

de Philippe Buyster, une remarquable statue agenouillée de Marguerite de Crèvecœur († en 1629), sculptée en marbre pour orner son tombeau, jadis à Saint-Germain l'Auxerrois ;

de Van den Bogaert (Desjardins), une série de bas-reliefs ; d'abord, un marbre, son morceau de réception à l'Académie de France (1671) : *Hercule couronné par la Gloire* (1) ; six compositions en bronze, qui ornaient le piédestal de la statue de Louis XIV érigée en 1686 par Desjardins sur la place des Victoires et détruite par la Révolution; enfin deux bustes de marbre des plus caractéristiques : *Edouard Colbert* et *Pierre Mignard* ; celui-ci dans un certain laisser-aller d'artiste, celui-là noble et majestueux comme il sied à un fonctionnaire important d'une cour où brille au premier rang son frère, le grand Colbert (2) ;

de Simon Hurtrelle, un groupe en bronze, son morceau de réception à l'Académie : *la Vierge et les Anges*

(1) Moulage aux Musées du Cinquantenaire, Art monumental, Salle XIII, nº 2791.

(2) Moulages aux Musées du Cinquantenaire, nºs 2789 et 2790. Voir le *Bulletin des Musées Royaux,* nº de Juillet 1910.

pleurant sur le corps du Christ ; de Sébastien Slodtz, un beau marbre : *Annibal* comptant les anneaux d'or des chevaliers romains tués à la bataille de Cannes — exécuté en 1722 pour le château de Marly et transféré plus tard dans le jardin des Tuileries, puis au Louvre ; de Gérard van Opstal, treize bas-reliefs de marbre (1), provenant du Cabinet des dessins du roi : enlèvements de nymphes par des tritons et des centaures-tritons ; nymphes, néréides ; jeux d'enfants ; les trois Grâces ; sculptures délicates, très joliment composées et traitées avec toute la grâce un peu précieuse que les sujets comportent.

Un Flamand d'Arras non encore nommé : Claude Lestocard, florissait à Paris vers 1630 ; il y exécuta, d'après les dessins du peintre Laurent de la Hire, l'admirable chaire de Saint-Étienne-du-Mont.

La cuve est adossée à une colonne que son escalier contourne ; elle a pour support une figure colossale de Samson, armé de la mâchoire d'âne et agenouillé sur le cadavre du lion de Thamnatha. Sept statues : les trois Vertus théologales et les quatre Vertus cardinales, sont assises sur le tore inférieur de la cuve, dont le pourtour extérieur est décoré de bas-reliefs représentant des épisodes de la légende de Saint Étienne : on y voit successivement le Saint nommé diacre — discutant avec les prêtres des Gentils — arrêté par les soldats — exorcisant un possédé — enfin, marchant au supplice.

La cuve porte encore des médaillons représentant

(1) Moulages aux mêmes musées, nos 2559 à 2571.

Saint Marc, Saint Jean et Saint Luc ; le quatrième Évangéliste, Saint Mathieu, est figuré sur la rampe de l'escalier, suivi de deux Pères de l'Eglise : Saint Jérôme et Saint Augustin. L'abat-voix — peut-être un peu lourd — supporte plusieurs figures d'anges dont l'un, au centre, sonne de la trompette.

L'exécution de cette œuvre est de tout premier ordre, tant pour la partie ornementale que pour la statuaire ; les gracieuses figures des Vertus, notamment, sont dignes d'un maître de la Renaissance italienne.

Le Malinois Rombaut Verhulst (1) fut, en quelque sorte, le « tombier » officiel des amiraux à qui les guerres navales contre l'Angleterre coûtèrent la vie : Martin Tromp, les frères van Evertsen, van Ghendt et de Ruyter.

Le tombeau de Martin Tromp, qui remporta trente-deux victoires navales et périt dans le combat de Katwijk, en 1653, se trouve dans la Vieille Eglise de Delft. Verhulst a représenté, gisant sur le sarcophage, le vaillant marin qui, après la bataille des Dunes, arbora un balai au grand mât de son vaisseau comme symbole d'une victoire qui avait débarrassé le Pas-de-Calais des Anglais.

Les monuments de Jean et de Corneille Evertsen, tués en 1666, se trouvent dans l'Eglise Neuve de Middelbourg. Celui de W.-J. van Ghendt, mort en 1672 à Soulsbai, est dans la cathédrale d'Utrecht. Enfin, l'Eglise

(1) Né en 1624, † en 1696.

Neuve d'Amsterdam abrite dans le chœur, au lieu d'un maître-autel, le splendide mausolée de M.-A. de Ruyter, « terreur de l'immense océan », dit son épitaphe, qui gagna la bataille devant Syracuse et mourut des blessures qu'il reçut, le 22 avril 1676 devant Agosta (1).

Ces tombeaux présentent, outre la statue couchée de l'amiral, un bas-relief sur lequel Rombaut Verhulst a figuré le dernier combat du défunt.

Voilà pour les Flamands.

Les Wallons furent moins nombreux; deux noms surtout sont à retenir, et ce sont deux noms de Liégeois : Gérard-Léonard Hérard (2) fut « sculpteur ordinaire du Roy » ; il exécuta plusieurs figures pour le château de Versailles; le Musée du Louvre possède son *buste*, en marbre, *du Chancelier de Séguier*.

Jean Varin (3) son concitoyen, médailleur de talent et sculpteur-portraitiste d'un rare mérite, est l'auteur, notamment, d'un beau *buste*, en bronze, *de Louis XIII*, conservé au Louvre; d'un autre *buste* en bronze, celui *du Cardinal de Richelieu*, qui appartient à la bibliothèque Mazarine (4); d'un superbe *buste* en marbre *de Louis XIV*

(1) Les Musées du Cinquantenaire possèdent les moulages des masques des statues tombales de Van Ghendt et de Verhulst (Art monumental, salle XIII, nos 1973 et 1974).

(2) Né en 1637 (?) † en 1675 à Paris.

(3) Né à Liége en 1604 (?) † en 1672, à Paris.

(4) Les moulages des bustes de Louis XIII et de Richelieu se trouvent aux Musées du Cinquantenaire, Art monumental, nos 2787 et 2788.

jeune (pl. 32), coiffé d'une opulente perruque aux boucles descendant en cascade sur les épaules, d'un effet imposant. Enfin, le Musée de Versailles possède, de Varin, la *statue de Louis XIV* en costume romain, legs de l'artiste au Souverain « pour marque de son respect et de sa reconnaissance des bontez dont il a pleu à Sa Majesté de lui donner en plusieurs occasions des témoignages fort avantageux pour lui » (1). Cela dit assez comment le Roi Soleil sut apprécier et traiter nos artistes.

Un second volume comme celui-ci ne suffirait pas à décrire les œuvres de nos statuaires du XVII^e^ et du XVIII^e^ siècle, dispersées non seulement en France, mais en Italie, en Allemagne, en Angleterre, en Espagne, en Suède — en tous lieux où, appelés par les princes sur la foi d'une renommée qui s'était répandue dans toute l'Europe, beaucoup d'entre eux s'établirent pour la vie et firent souche d'artistes, leurs descendants ou leurs élèves.

Quoi qu'il nous en coûte, nous devons renoncer à parler avec détails de François Du Quesnoy, qui illustra le nom de Flamand en Italie (où il devint Francesco Fiamingo, François Flamand) auteur de la touchante Sainte Suzanne de Santa-Maria-di-Loreto, du puissant et colossal Saint André placé sous la coupole de la basilique Saint-Pierre, à Rome, des délicieux Enfants musiciens (2)

(1) Testament de Jean Varin, en date du 25 août 1672.

(2) Moulage aux Musées du Cinquantenaire, Art monumental, N° 2572.

de la chapelle des Filomarini, dans l'église des Saints-Apôtres, à Naples (pl. 33) ;

d'Alexandre Colin, de Malines (1), célèbre par ses bas-reliefs du tombeau de l'empereur Maximilien, dans la Hofkirche d'Inspruck, et par tant d'autres œuvres demeurées en Bavière ;

de Pierre De Witte, de Bruges (2), établi d'abord en Italie, (où son nom fut traduit poétiquement en Pietro Candido) ; il fut l'élève et le collaborateur de Vasari à Florence, puis à Rome ; artiste admirable, que l'électeur de Bavière, Maximilien Ier, enleva au Grand-duc de Toscane pour lui faire décorer son palais de Munich, puis ériger, dans la cathédrale, un monument à la mémoire de l'empereur Louis V ;

de Juste De Cort, d'Ypres (3), qui peupla de statues les églises de Padoue et de Venise ;

des Anversois Pierre-Gaspard Scheemaeckers le Jeune (4) et Jean-Michel Rysbrack (5) célèbres par les monuments funéraires qu'ils élevèrent dans la majestueuse église abbatiale de Westminster ;

de combien d'autres encore ?....

Constatons, avec une légitime fierté, que des Belges ont imposé l'admiration de leurs œuvres à des peuples

---

(1) Né entre 1526 et 1529, † en 1612 à Inspruck.
(2) Né avant 1548, † en 1628 à Munich.
(3) Né en 1635, † en 1679 à Venise.
(4) Né en 1691, † en 1781.
(5) Né en 1692.

parmi lesquels étaient nés les plus sublimes artistes ; dans des pays comme l'Italie, où se créèrent les statues les plus belles du monde après celles de l'antiquité grecque ; que les papes et les rois se disputèrent leurs services pour continuer l'œuvre des Ghiberti, des Donatello, des Verrocchio, des della Robbia, des Michel-Ange.

Peu d'époques virent éclore autant de statuaires (1); mais, l'espace nous manquant pour analyser leurs œuvres, ne nous attardons pas à les énumérer. C'est, d'ailleurs, sur notre sol et chez nos plus proches voisins que nous avons voulu examiner le développement de la statuaire d'une époque qui, en dépit de ce que l'on en puisse dire, fut grande et glorieuse dans l'histoire de notre Art national.

---

(1) Le *Mémoire sur la Sculpture aux Pays-Bas pendant les XVII*e *et XVIII*e *siècles*, de M. le Chevalier Edm. Marchal donne une liste de *quatre cent quatre-vingt quatre* noms d'artistes !

CONCLUSION

L'avènement des Archiducs Albert et Isabelle marque le début d'une ère d'activité sans seconde dans l'histoire de l'art aux Pays-Bas, activité dont nous n'avons pu donner qu'une idée bien faible et bien incomplète.

Nos sculpteurs du XVII^e^ siècle se transmettent la pratique de l'art comme un patrimoine familial ; de même que l'Italie a les della Robbia, la France les Du Cerceau, les Coustou, les Pays-Bas ont les Du Quesnoy, les Vervoort, les Kerricx, les Verbruggen, les Quellin.... Les prénoms passent du père au fils, de l'oncle au neveu, et l'on a dû créer des surnoms : *le Jeune, le Vieux,* selon que la date de la naissance de l'artiste est plus ou moins rapprochée de notre époque — ou bien ajouter à leur prénom un chiffre ordinal, comme à celui des membres d'une dynastie royale.

Dès cette époque, la renommée de nos artistes est universelle ; il n'est pas de fortune à laquelle ils ne puissent prétendre ; il n'est point d'honneurs qui ne les attendent, point de souverain qui ne les réclame et ne s'enorgueillisse de les voir à sa cour.

Sans cesse leur champ d'action s'élargit ; si les uns s'expatrient, les autres trouvent chez eux matière toujours nouvelle à de nouveaux efforts : les transformations

subies par certains grands meubles d'église comme par les monuments funéraires montrent qu'une place de plus en plus importante y est faite à l'art du statuaire.

Puis vient la phase évolutive fatale, inéluctable, à laquelle l'histoire de l'art ne se soustrait pas plus que l'histoire des Empires. Ne sont-elles pas intimement liées ? L'Art, expression suprême de la mentalité humaine, peut-il ne pas souffrir des convulsions qui déchirent les peuples dont il traduit les pensées et les aspirations vers le Beau et le Bien ?

Dans nos provinces l'expression artistique, forte et grande au XVII^e^ siècle, dégénère au XVIII^e^, pour tomber dans l'extravagance et la mesquinerie.

Mais entre ces deux points extrêmes se déroule une suite d'évolutions résultant d'un jeu d'influences diverses.

Au XVII^e^ siècle, beaucoup d'artistes considèrent le voyage en Italie comme un complément nécessaire de leurs études. A l'exemple de Jean Bologne, François Du Quesnoy s'y établit : il ne quittera Florence que peu de jours avant sa mort.

Il reçoit dans son atelier plusieurs de ses compatriotes : son frère Jérôme, Artus Quellin le Vieux, Rombaut Pauwels, d'autres encore qui, rentrés aux Pays-Bas, font école à leur tour ; leur enseignement se ressent, comme leurs œuvres, de l'impression profonde que leur a laissée l'étude des grands maîtres de la Renaissance italienne et des antiques ; d'où, un art d'une noblesse élégante, des conceptions émues et gracieuses, des proportions harmonieuses, une facture serrée sans

minutie excessive, qui donne au chêne comme au marbre la douceur ferme et moelleuse de la chair.

Cependant, sous l'influence de Rubens, le tempérament flamand s'individualise et se développe. Le grand maître a fait aussi le voyage d'Italie ; il y a passé dix ans ; il n'y a rien perdu de sa fougue innée, du réalisme intense qui marque ses œuvres et qu'il communique à ses disciples, aux sculpteurs comme aux peintres ; il leur imprime une ampleur d'invention, une énergie de rendu, qui lui survivront dans plusieurs générations d'artistes.

A partir du second quart du XVII^e^ siècle, ceux de nos statuaires qui vont en Italie trouvent, régnant en maître, le Cavalier Bernin, architecte et sculpteur, pour lequel ses contemporains se sont pris d'un singulier engouement. Ils subissent son ascendant, qui se manifeste plus encore lorsque l'artiste à la mode, appelé à Paris par Louis XIII (en 1665), se rapproche de nos Provinces.

On sait quelle activité régnait alors chez nous, sans cesse alimentée par de nouvelles commandes d'autels, de chaires, de stalles, de confessionnaux, de mausolées; on devine l'émulation que devaient susciter ces nombreux travaux.

De même que Borromini, dans sa lutte contre le Bernin, a recours aux inventions les plus extravagantes pour écraser son rival, de même certains artistes, pour se distinguer, se laissent entraîner soit par une fougue naturelle qui pourrait trouver meilleur emploi, soit par un vulgaire esprit d'imitation.

Fig. 33. — Enfants musiciens, par François Du Quesnoy.

(voir page 146)

En général, les élèves de Rubens et leurs disciples demeurent attachés aux vrais principes du grand art; mais ceux qui ne se trouvent pas sous l'influence plus ou moins immédiate du Maître flamand, ceux-là surtout qui ne lui sont pas alliés par une communauté d'origine, se rejettent sur les préciosités du Bernin ; les hommes les plus richement doués, tel Jean Del Cour, se laissent aller à sacrifier à la mode nouvelle ; à plus forte raison les artistes de second ordre se laissent-ils égarer dans des exagérations puériles, jusqu'à ce que tout esprit d'invention vienne à faire défaut.

De Rubens au Bernin, la chute est rude et la décadence, rapide. Les défauts des œuvres de l'époque décèlent à la fois chez leurs auteurs l'étude et l'imitation incompréhensives des grands Maîtres. L'abondance devient de l'exubérance ; la distinction, de l'afféterie.

A « fignoler » leurs œuvres, certains sculpteurs acquièrent une habileté prodigieuse ; ils deviennent de véritables virtuoses du ciseau; ils se jouent de la matière et recherchent les difficultés ; il semble que cette habileté même fasse tomber les artistes dans une orgie de superfluités où ils cherchent à s'étourdir, à s'éblouir, comme s'ils craignaient d'apercevoir le gouffre où vont sombrer, précédant les derniers vestiges des anciens régimes politiques, les dernières traditions du grand art.

Mais cette chute est précédée d'une ère d'incontestable grandeur. Ces morts qui se réveillent pour s'accouder et méditer sur leur propre tombeau ; ces statues si animées qui sortent des portiques, s'adossent aux colon-

nes, se dressent aux entrées des confessionnaux, se groupent sous les chaires pour donner au peuple d'inoubliables enseignements ; ces angelots qui voltigent, ces enfantelets qui s'ébattent sur les frises et les lambris ; ces draperies aux grandes envolées qui, même sous l'abri des temples ou des palais, semblent emportées par la brise folle, tout cela témoigne d'une vie intense ; toutes ces œuvres, même les médiocres, sont animées du souffle immense qui passa dans l'atmosphère de notre art au XVII[e] siècle et dont l'œuvre de Rubens et de ses disciples est l'attestation la plus noble, la plus puissante et la plus pure.

TABLE ALPHABÉTIQUE DES NOMS D'ARTISTES

Page

Aiguillon (le Père F.) 11-13
Baurscheit le Vieux (J.-P. van). 106-107
Beaurain (Jean de) 19
Berger (Jacques). 55-85-92
Beveren (Mathieu van) 28-80
Boeckstuyns, Jean-François 37-64-100
Boecksent (Frère Jean) 75
Bologne, Jean 121-149
Boniface, Géry 84
Bonneau, Simon 33
Buyster, Philippe 131-141
Cardon, Servais. 49
Cocx, Jacques 84
Coeberger, Wenceslas 11-12-15-50
Cognoulle, Simon 120
Colin, Alexandre 146
De Cock, Jean-Claude 77-100-106-107
De Cort, Juste 146
Del Cour, Jean . . . . . 49-73-78-114 à 119-151
Delen (Jean van) 40-84
Delvaux, Laurent 54-58
Desjardins (voyez van den Bogaert).
De Vos le Vieux, Marc. 50-71

Page

Dewez, L.-B. 15-16
Du Flos, Antoine 64
Du Quesnoy, Jérôme I 29
Du Quesnoy, François 27-72-145-149
Du Quesnoy, Jérôme II . . . 72-83-88-89-149
Eyckens ou Ykens, Jean 49
Fayd'herbe, Luc. 11-12-22-24-37-69-70-79-84-88-89-93 à 99
Flamen, Anselme 133-138
Francheville, Pierre 121
Franquart, J. 11-12
Gailliard, Corneille 28
Godecharle, Gille-Lambert. 92
Grupello, (Gabriel de) 91
Haeghemans, Louis. 41
Haeze, (Laurent de). 9
Hecke, (Jean van) 55
Helderenberg, (Géry van) 74
Hérard, Gérard-Léonard 144
Hertsem, (Jean de) 19-21
Hesius, (le Père Guillaume). 11-13
Honthoire ou du Hontoire, Arnold . . . 84-119
Hurtrelle, Simon 138-141
Kerricx le Vieux, Guillaume 85-105-106
Kerricx le Jeune, Guillaume-Ignace . . . 54-100
Lalou, Baudouin. 49
Langhemans, François 28-82-100
Le Doux, Louis. 83

Page

Lefèvre, Dominique. 133
Le Jeune, Pierre-François 92
Lelièvre, Philippe 60
Lelis, (Tobie de). 88-89
Lestocard, Claude 142
Lottman, Adam 25-129
Malpas 33
Marsy, (Gaspard et Balthazar) . . . . 135 à 137
Matheys, Henri 85
Matheys, Jean 84
Milder, (Jean van) 28-83-88-94
Milder, (Corneille van) 94
Moenaert, Martin 33-49
Nève, (Sébastien de). 20
Nole, (André Colyns de) 93
Nole, (Jean Colyns de). 84
Nole, (Robert Colyns de) 84
Opstal, (Gérard van) 138-142
Panhay, Renier 85-120
Papenhoven, (Alexandre van) 64-106
Pauwels, Rombaut 74-149
Picq, Géry 49
Plumier, Pierre-Denis 54-85-100
Pulincx, Henri 85
Quellin le Vieux, Artus . . 26-49-109 à 112-149
Quellin le Jeune, Artus . . 28-49-64-84-107-112
Rysbrack, Jean-Michel 146
Sangher, (Jean de) 41

Page

Schaerlaecken, P.-J. 56
Schapelinck, François 32
Scheemaeckers le Vieux, Pierre 85
Scheemaeckers le Jeune, Pierre-Gaspard . . . 146
Schleiff, Pierre I . . . . . 123 à 129
Schleiff, Pierre II 126
Schockaert 32
Slodtz, Sébastien 134-142
Sutter, (P. de) 33-75-107
Taillebert, Urbain 32-49-76
Tobias 88
Turnhout, (Jean-François van). 80
Ulner, Herman 41
Valckx, Pierre 104-105
Van den Bogaert, Martin (Desjardins) . . . 132-141
Van den Eynde, Hubert 28
Van der Haegen, Jean-Baptiste. 52
Van der Steen, Jean 28
Van der Vekene, Nicolas 29-36-41-99
Van der Werck, Corneille 120
Van Geel, Jean-François 78
Van Walleghem, Pierre. 56
Varin, Jean 144
Verberckt, Jacques . . . . . 138 à 141
Verbruggen le Vieux, Pierre 28-108
Verbruggen le Jeune, Pierre 28-106-108
Verbruggen, Henri-François 33-39-49-51-57-64-106-108
Verburg, Robert 120

Page

Verhaegen, Théodore . 44-53-56 à 58-100 à 104-107
Verhulst, Rombaut 143
Verschaffelt, P. A. 75
Vervoort le Vieux, Michel 33-52-53-70-76-78-85-105-107
Voorspoel, Jacques 84
Willemsens, Louis 26-49-54-107-109
Witte, (Pierre de) 146

BIBLIOGRAPHIE

Annuaire de la Bibliothèque Royale, 1848.

Annuaire de la Société d'Archéologie de Bruxelles, 1910.

Celis (l'Abbé Gab.). *La cathédrale de Saint-Bavon ; Guide du visiteur.* — Gand, Joseph Vander Schelden.

Chabannes (J.-A.). *Album des belges célèbres.* — Bruxelles, 1842-1850.

De Bruyn (l'Abbé H^the^). *Archéologie religieuse appliquée à nos monuments nationaux.* — Bruxelles, C. Muquardt, 1880.

Id. — *Notice sur l'Eglise de Notre-Dame, au Sablon.* (Bulletin des Comm. Roy. d'Art et d'Archéol. 1872).

Denis (le D^r Ch.). *Introduction à l'histoire de Saint-Amand en Pévèle.* — Douai, Delarra, 1905.

Descamps (J.-B.). *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant.* — Paris, 1838.

Godenne (L^d). *Malines jadis et aujourd'hui.* — Malines, L. & A. Godenne, 1908.

Hénault (M.) et Rouault (M.). *Les boiseries de l'abbaye de Vicoigne et les Schleiff, sculpteurs valenciennois.* — Paris, Plon & Nourrit, 1897.

Hymans (H.). *Anvers,* (*La Belgique illustrée*). — Bruxelles, E. Bruylant.

Hymans (H.). *Bruxelles, (Les villes d'art célèbres).* — Paris, H. Laurens, 1910.

Kervyn de Volskaersbeke (le Baron). *Les églises de Gand.* — Gand, 1857-1858.

Lami (Stanislas). *Dictionnaire des sculpteurs de l'Ecole française sous le règne de Louis XIV.* — Paris, H. Champion, 1906.

Id. — *Dictionnaire des sculpteurs de l'Ecole française au XVIII^e siècle.* — Paris, H. Champion, 1910.

Le Roy. *Le grand théâtre sacré du Brabant.* — La Haye, 1729.

Marchal (le chevalier Edm.). *La sculpture et les chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie belge.* — Bruxelles, Hayez, 1895.

Id. *Mémoire sur la sculpture aux Pays-Bas pendant les XVII^e et XVIII^e siècles.* — Bruxelles, Hayez, 1877.

Moret (l'abbé J.). *Notice sur Jean Del Cour, sculpteur liégeois.* — Liége, Bénard.

Pératé (André). *Versailles, (Les villes d'art célèbres).* — Paris, H. Laurens, 1905.

Reiffenberg (le Baron F. de). *Mémoire sur les sculpteurs et les architectes des Pays-Bas.*

Reusens (le chanoine E.). *Éléments d'Archéologie chrétienne.* Louvain, Ch. Peeters, 1875.

Rousseau (Jean). *La sculpture flamande et wallonne du XI^e au XIX^e siècle, (Notes inédites).*

Schayes (A. G. B.). *Histoire de l'architecture en Belgique.* Bruxelles, Jamar.

Van Caster (le chanoine G^me^). *Malines, Guide illustré.* — Malines, L. & A. Godenne, 1897.

Van Lérius (Th.). *Notice des œuvres d'art de l'église Saint-Jacques à Anvers.*

Wauters (Alphonse). *Histoire des environs de Bruxelles.* — Bruxelles, 1857.

ERRATA :

Page 33, ligne 5 ; au lieu de : Paul de Sutter, lisez Pierre de Sutter.

Page 41, ligne 9 ; au lieu de : Jean de Langher, lisez Jean de Sangher.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

1. — Maison des Tanneurs, à Anvers . . . . . Frontispice

En regard de la page

2. — Maisons Quai de la Grue, à Gand 4
3. — Eglise du Béguinage, à Bruxelles 12
4. — Eglise Saint-Charles Borromée, à Anvers 16
5. — Eglise Saint-Michel, à Louvain 20
6. — Eglise Saint-Loup, à Namur 24
7. — Jubé de la Cathédrale Saint-Sauveur, à Bruges. . . 28
8. — Autel de l'église Saint-Martin, à Ypres 32
9. — Stalles de l'église de Vilvorde 36
10. — Confessionnal de l'église N.-D. d'Hanswyck, à Malines, par J.-F. Boeckstuyns 40
11. — Confessionnal de l'église Saint-Servais, à Grimberghen (statues) par H. F. Verbruggen. 44
12. — Confessionnal de l'église paroissiale de Ninove. . . 48
13. — Chaire de l'église Notre-Dame au-delà de la Dyle, à Malines, par Guillaume Kerricx le Jeune 54
14. — Chaire de la Cathédrale Saint-Bavon à Gand, par Laurent Delvaux 58
15. — Banc de communion de l'église Métropolitaine Saint-Rombaut, à Malines, par Artus Quellin le Jeune. . 64
16. — Tombeau d'André Cruesen, par Luc Fayd'herbe . . 68
17. — Tombeau d'Antoine Triest, par les frères Du Quesnoy 72
18. — Tombeau de E.-A. d'Allamont, par Jean Del Cour . 76
19. — Tombeau de Ph. Van der Noot, par Boeksent, van Helderenberg et de Sutter 80
20. — Statue tombale d'Antoine de Hennin, par Urbain Taillebert. 84

En regard de la page

21. — Tombeau de P.-A. de Precipiano, par Michel Vervoort le Vieux 88
22. — Saint-Jérôme ; statue par Théodore Verhaegen. . . 96
23. — Saint André, statue attribuée à Théodore Verhaegen . 96
24. — Fronton de l'hôtel de ville d'Amsterdam par Artus Quellin le Vieux. 102
25. — Le Poème Satirique ; statue par Philippe Buyster . . 108
26. — Diane ; statue, par Martin Van den Bogaert . . . 114
27. — Cyparisse ; statue par Anselme Flamen. 120
28. — Protée et Aristée ; groupe par Sébastien Slodtz. . . 124
29. — Vénus, statue par Gaspard II Marsy 128
30. — Bacchus et jeunes Satyres ; groupe par les frères Marsy 132
31. — Panneau décoratif par Jacques Verberckt 136
32. — Louis XIV ; buste, par Jean Varin 144
33. — Concert d'enfants, haut-relief par François Du Quesnoy 150

TABLE DES MATIÈRES

	Page
Avant-propos	1
Chapitre premier. — Les Monuments	7
Chapitre II. — Les jubés	18
Chapitre III. — Les autels	22
Chapitre IV. — Les stalles	31
Chapitre V. — Les confessionnaux	34
Chapitre VI. — Les chaires	45
Chapitre VII. — Les bancs de communion	63
Chapitre VIII. — Les tombeaux	67
Chapitre IX. — Les statuaires flamands	87
Chapitre X. — Les statuaires liégeois	114
Chapitre XI. — Les sculpteurs de la Flandre française et de l'Artois	121
Chapitre XII. — Flamands et Wallons à l'étranger	131
Conclusion	148
Table alphabétique des noms d'artistes	153
Bibliographie	158
Errata	161
Table des illustrations	162

LIBRAIRIE NATIONALE D'ART & D'HISTOIRE
G. VAN OEST & Cie, ÉDITEURS
BRUXELLES — 16, PLACE DU MUSÉE
PARIS — 5, RUE DANTE

Collection des Grands Artistes des Pays-Bas

Volumes parus :

QUENTIN METSYS, par J. DE BOSSCHERE,
THIERRY BOUTS, par ARNOLD GOFFIN,
PIERRE BRUEGHEL l'Ancien, par CHARLES BERNARD,
VERMEER DE DELFT, par GUSTAVE VANZYPE,
LES NÉERLANDAIS EN BOURGOGNE, par ALPHONSE GERMAIN,
LA SCULPTURE ANVERSOISE, par J. DE BOSSCHERE,
GÉRARD TERBORCH, par FRANZ HELLENS,
ROGER VAN DER WEYDEN, par PAUL LAFOND,
LA SCULPTURE BELGE AUX XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES, par HENRY ROUSSEAU.

En préparation pour paraître ultérieurement :

JUSTE SUTTERMANS, PEINTRE DES MÉDICIS, par P. BAUTIER,
ALBERT CUYP, par LOUIS ROUART,
HANS MEMLINC, par FIERENS-GEVAERT,
LUCAS DE LEYDE, par N. BEETS,
ANDRÉ BEAUNEVEU, par M. HÉNAULT,
LES MINIATURISTES DE LA COUR DE BOURGOGNE, par J. VAN DEN GHEYN, S. J.
LES DE VOS, par EDMOND DE BRUYN.

Chaque volume, du format petit in-8°, contient de 120 à 140 pages de texte et de 30 à 32 planches hors-texte.

Prix : broché 3.50 francs ; relié 4.50 francs.

LA PEINTURE EN BELGIQUE

MUSÉES, ÉGLISES, COLLECTIONS, ETC. PAR **FIERENS-GEVAERT**

LES PRIMITIFS FLAMANDS

Nous avons estimé, en présence du louable engoûment du public env les Primitifs, depuis les fameuses Expositions d'Art ancien de Bruges, Paris et de Dusseldorf, et vu les progrès actuels de la critique d'art en ce matière, qu'il y avait lieu de mettre présentement à la disposition du pub un ouvrage général et complet sur les Primitifs des Flandres et de Wallon

La publication entrepise constitue à la fois une histoire intégrale, p ordre chronologique, des maîtres flamands du Moyen-Age et de leurs atelie en même temps qu'un inventaire commenté de leurs œuvres notoires co servées dans les musées, églises et collections de Belgique.

Pour le curieux d'art, qui prépare un voyage en Belgique, ce sera guide des tableaux gothiques Flamands et Wallons, consignant au sujet chacun d'eux l'état actuel de la documentation. Pour celui qui en revie cet ouvrage illustré remplacera l'ensemble de photographies, catalogu notices, études et monographies qu'il aurait dû recueillir à grande peine à grands frais isolément.

Des 4 volumes que comprendra l'ouvrage, les 3 premiers ont paru étudient successivement l'œuvre des *Frères van Eyck, Roger van der Weyd le Maître de Flémalle, Thierry Bouts, Petrus Christus, Hugo van der Go Juste de Gand, Simon Marmion, Hans Memlinc, Gérard David, Quin Metsys, Jérôme Bosch, van Orley, Gossart, Patinir, Bles,* les *van Clève,* Le tome IV est en préparation et sera consacré aux *Breughel* et l'*école Drôles, Lancelot Blondeel, Corneille* et *Jean Metsys, Aertsen, Van Hemess Lambert Lombard, Pourbus, Antonio Moro, Martin de Vos,* etc.

L'ouvrage sera complet en 4 volumes, in-4° comprenant chacun 80 à 100 pages de texte et environ 40 planches hors-texte.

Prix de chaque volume : **12 francs.**

G.E. STECHERT & Co
(ALFRED HAFNER)